

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**Entendimento de uma própria paisagem.  
Processos de conhecimento entre a relação da escultura, do  
corpo feminino e a natureza.**

Carla Souto Rodríguez

Trabalho de Projeto  
Mestrado em Escultura  
Especialização em Estudos em Escultura

Trabalho de Projeto orientado pela Professora Doutora Ângela Maria  
Carrajola Henrique Ferreira

2018

**Declaração de autoria.**

Eu Carla Souto Rodríguez, declaro que o presente dissertação teórico-prática de Mestrado intitulado *Entendimento de uma própria paisagem. Processos de conhecimento entre a relação da escultura, do corpo feminino e a natureza*, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

A Candidata,



Lisboa, 20/09/2018

**Resumo.**

A dissertação, *Entendimento de uma própria paisagem. Processos de conhecimento entre a relação da escultura, do corpo feminino e a natureza* desenvolvida no âmbito da especialização em Estudos em Escultura, do Mestrado em Escultura da FBAUL, é uma abordagem teórico-prática, sobre a relação entre o corpo feminino e a natureza, dentro da escultura desde uma perspectiva contemporânea.

Numa perspectiva crítica serão analisados temas, como o entendimento do corpo feminino na atualidade, a relação da mulher com a natureza e a socialização do ser humano com o meio natural, uma vez que ser humano se posiciona espacialmente perante a natureza, de forma dominante. Seguidamente analisaremos num contexto histórico e artístico a vinculação da existência humana com a natureza e a sua expressão na produção escultórica contemporânea, circunstanciando-se a visão de artistas que trabalharam os temas abordados nesta dissertação. A investigação teórico-prática, desenvolvida ao longo dos dois anos de duração do mestrado, deu lugar a um conjunto de trabalhos que evoluíram teórica e formalmente, fundamentados pelos conceitos anteriormente apontados. A estes projetos, realizados com matérias-primas naturais, tais como o gesso, o barro ou a terra vegetal, onde estão presentes restos de plantas decompostos, se juntam por vezes como complemento estético e narrativo, o registo fotográfico das experiências realizadas em contexto natural ou urbano, como de uma conversa se tratasse entre o eu e o espaço natural.

Em síntese, esta dissertação tem por base o saber artístico enquanto práxis do lugar, procurando entender, experienciar e estudar a tridimensionalidade inerente a cada espaço e ao seu desdobramento enquanto proposta artística.

**Palavras-Chave:**

muller, corpo, natureza, escultura, espaço.

**Abstract.**

Understanding a landscape. Knowledge processes between the relationship of sculpture, the female body and nature is a theoretical-practical dissertation within the Masters in Sculpture, in the specialty of Sculpture, on the interrelationships between the female body and nature within the sculpture from a contemporary art perspective.

For this, a critical perspective is analyzed such as the current treatment of the female body, the relation of the woman with the nature and the socialization of the human being with the natural environment - since there is a hierarchy where the human being has the need of domination and possession for nature. Next, the subjectivity of the human being with the natural environment through the landscape and its evolution, both historical and artistic, is investigated, and as all these themes can converge today in the three-dimensional sculptural, as well as the analysis of the work of certain artists that throughout history of art dealt with topics related to this dissertation. It is an investigation that has developed both theoretically and in the artistic methodology over the two years that lasted the Master. As a result, a selection of works accomplished during these two years of the Masters in Sculpture is presented, in which one tries to determine the evolution in what is relative

to the theoretical, conceptual and formal line of work, based on the concepts introduced previously. Formally, these works are carried out with rudimentary materials such as clay and plaster and a mixture with natural materials such as earth or plants, accompanied sometimes with photographs of the experiences in the natural or urban environment. It is a conversation between the self and the natural space.

In this way, the investigation of this dissertation is based on the artistic knowledge as a praxis of the place - a unfolding of the space. In which one intends to understand space, to experience it and to study it in its three-dimensionality in itself and that which arises from it.

**Keywords:**

woman, body, nature, sculpture, space.

**Agradecimentos.**

A tudo o que se encontra a partir do chão.

## Índice.

1. Delaração de autoria .....	2
2. Resumo/Abstract.....	3
3. Agradecimentos .....	5
4. Sumário .....	8
5. Estado da arte .....	11
5.1. Hans Arp .....	11
5.2. Barbara Hepworth .....	12
5.3. Ana Mendieta .....	15
5.4. Walter de Maria .....	17
5.5. Robert Smithson .....	17
5.6. Francis Alÿs .....	19
5.7. Fina Miralles .....	20
6. Objetivos .....	21
6.1. A problemática da abordagem contemporânea ao corpo feminino .....	21
6.1.1. Corpo como mercadoria e signo: o corpo sexualizado .....	22
6.1.2. Procura de novas aproximações: o corpo dessexualizado .....	23
6.2. Aplicação da perspectiva de gênero ao problema da crise ecológica: relação mulher-natureza .....	24
6.3. Socialização da natureza .....	26
6.4. A paisagem como constructo da subjetividade .....	27
6.5. Escultura como lugar de encontro(s) .....	29
7. Descrição detalhada .....	30
7.1. <i>Obstetra: que cuida</i> .....	31
7.2. <i>Mujer o árbol</i> .....	32
7.3. <i>Breves linhas dos dias humanos</i> .....	33
7.4. <i>Vertical</i> .....	33
7.5. <i>Mapas que no conducen a ninguna parte</i> .....	34
7.6. <i>Criar uma própria paisagem</i> .....	34
7.7. <i>Conquistar montanhas</i> .....	34
8. Conclusão .....	35
10. Referências bibliográficas .....	37

#### 4. Sumário.

A dissertação, *Entendimento de uma própria paisagem. Processos de conhecimento entre a relação da escultura, do corpo feminino e a natureza*, desenvolvida no âmbito da especialização em Estudos em Escultura, do Mestrado em Escultura da FBAUL, é uma abordagem teórico-prática, que resulta de um projeto artístico, que gira em torno das relações estabelecidas entre o corpo feminino e a natureza, numa perspectiva escultórica contemporânea.

Numa perspectiva crítica serão abordados temas, como o entendimento do corpo feminino na atualidade, a relação da mulher com a natureza e a socialização do ser humano com o meio natural. Seguidamente será analisada num contexto histórico-artístico a subjectividade da vinculação humana com a natureza e a sua expressão na produção escultórica contemporânea, sendo este trabalho, o resultado de uma investigação teórico-prática desenvolvida ao longo dos dois anos de duração do mestrado.

No capítulo do Estado da Arte, será estudada a prática artística de sete autores, que influenciaram o desenvolvimento deste trabalho, sobretudo formalmente, traçando-se uma linha discursiva em torno da evolução histórica do objeto escultórico e da sua expansão no espaço.

Hans Arp (1886-1966), foi um artista plástico e poeta que se destacou pela procura de novas formas de expressão, que passavam pela rejeição do conservadorismo na representação artística, explorando todas as possibilidades do seu intelecto e com enfoque na expressão do gesto através do subconsciente, numa concordância entre a figuração, o automatismo e a abstração.

Barbara Hepworth (1903-1975) foi uma artista inglesa que se evidenciou pela organicidade e fluência das suas esculturas, nas quais desvenda o fator emocional e a implicação corporal para com a matéria por meio da técnica empregada. A partir de certos orifícios que realizava nas suas obras, o conceito de escultura que se conhecia até o momento muda: começa-se a ver o interior da peça e o espaço à volta. É por isso que no seu trabalho predomina o diálogo entre o espaço na paisagem e o espaço na escultura partindo da relação com a natureza.

Com o entendimento da obra destes artistas, surgiu a preocupação com o espaço natural e posteriormente o espaço urbano. Nesta progressão no sentido do espaço exterior, permaneceu a inquietude que levou a investigar as obras da próxima seleção de artistas relacionadas com a Land Art (enquanto movimento artístico em que a paisagem e a obra de arte estão intimamente ligadas, utilizando a natureza como meio de expressão).

Na linha da Land Art, o trabalho da Ana Mendieta (1948-1985) está muito ligado às suas dramáticas experiências vitais, apresentando complexos conceitos sobre a identidade e a subjectividade. Mediante a desconstrução do objeto artístico tradicional, foca-se mais no processo artístico de criação para falar de temas como as possibilidades do corpo dessexualizado e da paisagem, tratando o corpo como um espaço de luta política ativa.

Walter de Maria (1935-2013) foi outro dos primeiros artistas americanos a intervir na

paisagem. As suas obras, situam-se no ponto intermédio entre a natureza e a produção industrial, precisando da deslocação do espectador, e portanto, da sua implicação e experiência.

Um dos artistas de maior relevo da Land Art é o artista americano Robert Smithson (1938-1973), introduziu uma nova perspectiva de criação, redefinindo a fisicalidade das obras e o papel da arte na sociedade. Tinha um grande interesse pelo espaço que envolvia a obra, sendo que sem ele a obra não existiria.

Por outro lado, o artista belga Francis Alÿs (1959) trabalha sob a premissa de que fazer algo poético pode converter-se em algo político e vice-versa, tentando procurar uma mudança através de um pensamento e consciência política. O seu trabalho, expresso em diversas formas?, está muito marcado pela actual situação política no México, onde agora reside e onde, através de uma atitude de uma contemplação ativa, destaca a importância dos pequenos atos e da espontaneidade que permite que o imprevisto aconteça.

Por último, será abordada a prática artística concetual da artista catalã Fina Miralles (1950), que investiga as relações do corpo como parte do espaço que o envolve, seja em ambiente natural, urbano ou doméstico - numa tentativa de libertação – a partir de uma atitude poética e uma linguagem muito simples.

No ponto 4 dos Objetivos desta dissertação, se reflete com base na pesquisa teórica, sobre a relação na sociedade contemporânea ocidental, entre o corpo feminino e a natureza e sobre a forma como esta socialização se manifesta na tridimensionalidade escultórica e se expande através dos espaços urbanos, naturais e artísticos.

Primeiramente, apresenta-se uma análise dos problemas referentes ao tratamento do corpo feminino: como este aparece sexualizado e se converte em mercadoria e signo. O corpo-como-signo como uma substância representativa da sociedade de consumo, que ao mesmo tempo, é tratado como uma mercadoria dentro desse sistema. Além disso, o corpo da mulher encontra-se no centro do olhar, amplamente julgado por valores morais ou estéticos.

Para ultrapassar esta categorização do corpo feminino como um objecto tangível, comercializável, o corpo é proposto como cenário de comunicação política no espaço público, ou como instrumento de ruptura com as convenções simbólicas e culturais atuais, através de uma tentativa de dessexualização do corpo em benefício da sua essência enquanto elemento que faz parte da natureza. Neste sentido, aceita-se acabar com a dicotomia entre o público e o privado, onde os conflitos individuais, íntimos e pessoais passam a ser um problema da coletividade. Resumidamente, o corpo feminino irrompe como lugar privilegiado para rebater os valores da cultura atual - o corpo como agente político e, portanto, histórico.

Seguidamente, ainda no mesmo capítulo, expõe-se a relação da mulher com a natureza. Desde o início da pesquisa, nos primeiros meses do mestrado, de uma forma se calhar mais essencialista (como a mulher que se identifica com a natureza pela fertilidade ou criação de vida), até uma postura mais crítica, como é a perspectiva do ecofeminismo,



que aplica a perspectiva de género ao problema da crise ecológica, procurando-se uma relação sensível entre ambas as partes. Portanto, as mulheres identificam-se como auto-consciência da natureza, procurando, uma e outra, uma identidade própria.

Após compreender o nexu de união entre a sociedade feminina e o meio, importa compreender como os seres humanos sociabilizam com a natureza e que resposta será dada à pergunta: “Como vivemos e em que condições?”. Neste sentido, analisamos a relação do indivíduo e da coletividade com a terra, constatando-se que nesse vínculo não há uma proximidade entre as partes, consequência de uma hierarquização onde o ser humano tem a necessidade domínio e posse sobre a natureza. Seguidamente propõem-se uma relação com correspondência biunívoca, onde se tenta superar a cisão sujeito-objeto.

Depois de uma análise mais crítica sobre a sociedade em que nos encontramos, temos de investigar a subjetividade na paisagem como manifestação simbólica da sensibilidade e da ligação do ser humano com a natureza dentro de valores plásticos. Como a paisagem surge no Renascimento, enquanto género autónomo na pintura e como nos dias de hoje, se pretende que a sua compreensão passe pela relação entre corpo, a natureza e a escultura. Questionando a perda da emotividade para com a paisagem, reflexo da forma como nos relacionamos com a natureza nos últimos tempos, aponto para a emergência da anulação da esfera simbólica como reflexo da imposição do antropocentrismo na apreciação do meio.

No âmbito da crítica social, é investigada a representação subjectiva da paisagem na expressão plástica. Desde início da sua utilização como temática autónoma da pintura do Renascimento, até ao entendimento do espaço como pertença da escultura e como reflexo sensível da relação entre ser humano e a natureza, levantamos a dúvida de se estamos a perder a emotividade para com a paisagem por causa da forma de como nos temos vindo a relacionar com a natureza nos últimos tempos. Esta distanciação emocional daria lugar uma anulação da esfera simbólica e a imposição do antropocentrismo na apreciação do meio.

Proponho perceber a tridimensionalidade escultórica como uma vivência do espectador no espaço e como elo de união entre o corpo feminino, a relação mulher-natureza, a socialização da natureza e o entendimento da paisagem, sugerimos o entendimento do espaço como lugar de convívio comunitário e como um instrumento de manifesto político, onde a escultura possa assumir o papel de elo de união individual e colectivo.

Desta forma, a o estudo apresentado tem por base o saber artístico enquanto práxis do lugar, procurando entender, experienciar e estudar a tridimensionalidade inerente a cada espaço e ao seu desdobramento enquanto proposta artística.

Na Descrição detalhada, é apresentada uma seleção dos trabalhos realizados ao longo destes dois anos do Mestrado em Escultura, onde se tenta mostrar uma trajectória de trabalho, teórica, concetual e formal, baseada nos conceitos introduzidos anteriormente. Formalmente, estes trabalhos são realizados com materiais como o barro, o gesso, a terra ou as plantas, acompanhados às vezes de registos fotográficos das experiências no contexto natural ou urbano. É uma conversa entre o eu e o espaço natural.

Na série de trabalhos intitulados *Obstetra: que cuida*, desenvolvida ao longo do primeiro ano do Mestrado, aprofunda-se a interactividade experiencial do corpo feminino com a paisagem mediante uma fusão estética. Neste processo, a corporalidade molda-se aos contornos da natureza como uma substância dessexualizada, resultando configurações a partir das interpretações subjetivas da relação entre experiências reais corpo-natureza.

No conjunto de obras denominadas, *Mujer o árbol*, é dada continuidade à temática anterior, propondo-se agora novas possibilidades de representação, onde a organicidade das formas e volumes do corpo feminino, se torna parte integrante da natureza.

Mediante um estudo das linhas que contêm as nossas configurações, assim como as dos movimentos, a obra, *Breves linhas dos dias humanos*, mostra um desenho tridimensional que pretende representar a interação de cada um com o espaço envolvente.

*I am Vertical* é uma obra baseada num poema da escritora dos Estados Unidos, Sylvia Plath (1932-1963), onde se faz alusão a uma elevação espiritual, numa procura de algo superior que não se pode encontrar no horizonte, tendo resultado dessa leitura questionamento pessoal sobre a resistência da minha própria verticalidade, em comparação por exemplo, com a da árvore, e em contraponto com a amplitude do horizonte.

Por outro lado, em *Mapas que no conducen a ninguna parte*, estão contidas impressões em barro das minhas próprias mãos em representação de uma geografia íntima, como expressão dos possíveis caminhos para me achar ou desaparecer.

Nesta linha de pensamento que fala de geografias, encontra-se o trabalho *Criar uma própria paisagem*, onde a partir da deslocação a diferentes montanhas próximas de Lisboa para recolha de pequenas porções de terra, se pretende dar lugar a novas pequenas paisagens no lugar de exposição. Estas montanhas criadas falam não só da posse da terra, mas também da subjectividade presente no processo criativo de uma paisagem, dado que são processos conduzidos pela memória das experiências vividas, questionando-se assim o lugar do ser humano na natureza.

Por último, *Conquistar Montanhas*, é uma reflexão crítica sobre o absurdo que representa a posse da terra para fins económicos, expondo-se o caso real de um conhecido empresário galego que é o proprietário de uma montanha que a explora com vista ao lucro. No sentido de denunciar esta postura, desenvolveram-se ações efêmeras das quais perduraram apenas os registos fotográficos, simbolizando a conquista de montanhas urbanas, assinalada pela presença do corpo sobre elas, numa atitude de pose solene, que visa enfatizar a ação.

## **5. Estado da arte.**

Neste capítulo estudam-se os artistas que influenciaram o desenvolvimento deste trabalho, sobretudo a nível prático, referenciando-se os mesmos a partir de uma ordenação cronológica relativamente à sua associação a este estudo, citando-os ainda por ordem crescente relativamente à influência e estímulo que representaram no processo de criação.

### **5.1. Hans Arp.**

Hans Arp (1886-1966), também conhecido como Jean Arp, além de poeta foi um artista plástico franco-alemão que iniciou o movimento Dadá em Zurique. Interessado pelo construtivismo do centro da Europa e ligado ao movimento surrealista, vem depois nos anos trinta, a opor-se-lhe iniciando a tendência da abstração geométrica (Ruiz: 1996: p. 6). Hans Arp é reconhecido ainda, pelos seus desenhos e pinturas que mais tarde evoluíram em collages e relevos, dando lugar a esculturas.

Arp destacou-se pela pesquisa em torno de novas técnicas de expressão em contraposição aos métodos e procedimentos habituais da tradição artística. Esta busca levou-o a ser um importante membro destacado entre os artistas ligados ao Movimento Dadá em Zurique, unidos todos eles pelas experimentações com novos materiais e pela rejeição dos antigos esquemas literários, filosóficos e artísticos.

Além da sua preocupação com os aspectos da técnica, o processo criativo de Hans Arp manifesta a procura de novas formas de expressão artística, rejeitando o antropocentrismo de épocas anteriores e da História da Arte em geral. A sua obra tem como base referências naturalistas e de procura de uma nova valoração do indivíduo, que já “não é a medida de todas as coisas (...), mas pelo contrário, todas as coisas e o homem seriam como a natureza, sem medida.” (Ruiz: 1996: p. 7) Segundo este autor, o sujeito, é portanto, uma força criativa em potencial, devendo explorar as possibilidades do seu intelecto em associação com a natureza, descobrindo-a e acompanhando-a.

Contudo, o trabalho do Arp tem a sua origem numa expressão do gesto e do subconsciente, onde as estruturas orgânicas e as geométricas se manifestam em harmonia. Esta nova abordagem nasce da sintonia entre a figuração, o automatismo e a abstracção, lembrando ligeiramente antropomorfismos, como podemos ver na *Kleine Von Venus Meudon* (1956) ou na *Concreção Humana II* (1935).

Neste sentido, considero importante falar do Hans Arp como antecessor da Barbara Hepworth, quer pelas formas desenvolvidas nas suas esculturas, quer pelo binómio indivíduo/natureza, que tanto influenciou o trabalho da artista e cujo método, configuração, tratamento de materiais e conceitos, despertaram o nosso interesse ao longo desta investigação.

### **5.2. Barbara Hepworth.**

Barbara Hepworth (1903-1975) foi uma artista inglesa que se destacou pelo seu trabalho escultórico, onde predomina o diálogo entre o espaço na paisagem e o espaço na escultura, tendo como referencial inicial, a relação com a natureza, a consciência das características da matéria e o autocontrole do seu corpo como fator determinante na realização das suas esculturas.

Hepworth teve uma estreita relação de amizade com o artista Henry Moore (1898-1986). Esta afinidade pode ser identificada nos seus trabalhos, através da relação entre o processo de concepção das suas obras e a técnica empregue. Muito embora a coexistência temporal, as semelhanças entre as técnicas usadas e os aspectos formais dos trabalhos destes dois artistas, o nosso interesse centrou-se na obra de Barbara Hepworth como referente

para este projecto, tendo em conta o seu entendimento das competências do corpo, da sua implicação no tratamento da matéria e pelo carater emocional que esta escultora introduz no processo criativo.

Estes dois autores que trabalharam a pedra e a madeira em talhe direto, seguiam a premissa do “truth to material”. “Truth to material” é uma formulação que implica uma forte consciência por parte dos artistas, das qualidades das matérias utilizadas, das possibilidades intrínsecas a essas propriedades, assim como, do entendimento dos seus próprios corpos e capacidades no processo de execução das obras. Portanto, esta convicção está ligada a uma negação da modelação em barro de um esboço anterior à obra e à fluência e quase improvisação das formas finais, podendo ter isto relação com o automatismo das obras de Hans Arp.

De igual modo, há um diálogo da autora com a matéria no processo da conceção do trabalho. Da parte do artista deve existir o conhecimento das possibilidades intrínsecas à matéria escolhida, facto que lhe permitirá antever as possibilidades formais que dele vão surgir, presumindo que a obra final já está lá implícita. Por isto, nos trabalhos de talhe direto, além de um grande controlo da técnica empregue, há uma forte experiência corporal relacionada com uma nova conceção da escultura, que deixa de ser narrativa, passando o indivíduo (tanto o espectador como o criador), a ser o centro da escultura, valorizando os seus sentimentos, percepções e capacidades como podemos ver no seu trabalho *Pierced Form* (1963-4). Por outras palavras, quando a Barbara Hepworth deixa de seguir um padrão realista e começa a falar de sensações, como o prazer na hora da criação, a existencialidade aparece no seu trabalho realizado com uma tendência espiritual.

Continuando o que anteriormente foi dito, podemos falar então de uma subjetividade no processo criativo, que parte da apreensão da natureza para situar as suas impressões e sensações nas esculturas, facto que tem uma certa relação com o romantismo do século XVIII. A *Figure (Archaean)* (1959) é um claro exemplo disso, surgindo então, uma necessidade de expressar a paisagem através da tridimensionalidade, ou seja, Hepworth apresenta a escultura como discernimento da paisagem. Esta implicação pessoal a partir da experiência da apreensão da natureza continuaria mais tarde nos anos 60 e 70 do século XX, seguindo linhas de trabalho bem diferenciadas entre as obras de alguns artistas ingleses e americanos. Por conseguinte, a individualização e o emocionalismo, resultam da contemplação da natureza e de uma relação pessoal com a paisagem, mesmo quando a artista faz uso da cor, esta faz referência à natureza que rodeava a artista no lugar de trabalho em associação com o habitar da paisagem. A aplicação da cor aparece num segundo plano em certas esculturas só para acompanhar a figura, mas não pela procura de um efeito pictórico (Hammacher: 1987, p. 90) como na obra *Pelagos* (1946). Portanto, este renovado uso da cor está relacionado com um sentimento pela paisagem (Hammacher: 1987, p. 91).

Por outro lado, podemos descrever a configuração física das esculturas da Barbara Hepworth através de uma série de conceitos chave: a precisão e o ritmo na conjunção das formas, a linha que delimita as superfícies, as propriedades táteis, e nos seus últimos trabalhos, a escala (Hammacher: 1987, p. 50).

Enquanto que nas suas esculturas, podemos falar de uma necessidade de conhecimento técnico e de uma consciencialização do corpo como instrumento de trabalho, condições que já por si implicam um pertinente ritmo físico e mental, além da execução das superfícies, na sua obra, *Mother and Child* (1934), assim como na totalidade da sua obra, outros aspectos são de realçar. O conjunto de planos presentes nas esculturas, delimitados por uma linha tridimensional, provocam transições harmoniosas marcadas por uma organicidade que convive ritmicamente com vértices que ora interrompem, ora avançam sobre as superfícies e planos, sem impor contrastes, deixando-as fluir.

Por outro lado, em determinados trabalhos, mistura esta ritmicidade orgânica com a incorporação de cordas, transportando para estas linhas uma rigidez que, ao mesmo tempo, acompanha e discorda da organicidade sem por em causa a coesão da obra.

Por influência do trabalho que Henry Moore tinha iniciado nos anos 30, a artista começou a fazer perfurações nas suas obras, além de as tratar como um ponto significativo da forma escultórica. Estes furos eram parte ativa do significado formal da peça, mostrando o interior e o exterior do trabalho ao mesmo tempo. Com esta associação interior-exterior transportada para o universo da representação tridimensional, interrelacionava a genética da mulher e manifestava o seu cuidado com o interno, sem falar concretamente de feminidade. Por outras palavras, Barbara Hepworth demonstrava o seu interesse pela resolução exterior e interior da escultura, compreendendo a forma a partir do seu interior e como parte de um todo.

Além das conotações metafísicas, estes orifícios dão um novo enfoque à escultura que até agora era entendida como uma massa uniforme, uma totalidade – umas formas fechadas que faziam a peça agir como um objeto em si sem ter nenhum tipo de consciência sobre o espaço à volta deles. Como consequência, estas configurações obtidas por orifícios agem nestas obras como elementos de um certo movimento, imprimindo-lhes uma nova concepção de si mesmas, para que nós como espectadores possamos apreciar mais além da massa da matéria e ver o que está a acontecer no espaço ao redor. Pois segundo as palavras do Henry Moore, estes buracos fazem a ligação entre ambos os lados da peça, fazendo-a assim mais tridimensional (Hammacher: 1987, p. 42). É sem dúvida, uma evolução na concepção da escultura. Doravante, podemos contemplar ambos os lados da escultura, o que está dentro, olhar através dela, de modo físico e intangível - já não há um centro.

Em suma, concebemos estes furos como parte integrante da harmonia da obra, como silêncios no ritmo da configuração formal (Hammacher: 1987, p. 61). Do mesmo modo, apresenta-se o conceito da antifforma (Hammacher: 1987, p. 42). A anti-forma é o espaço que se encontra desocupado entre dois componentes mas que é necessário para o conjunto total, sendo tão importante como a própria forma.

Em conclusão, as obras da Barbara Hepworth falam por elas mesmas, sendo que no momento de exposição, o seu significado não varia em função da sua colocação no interior ou no exterior. Embora tenham uma importante influência na envolvente das peças, continuam a ter o ponto de início e o ponto final em si mesmas e nas suas próprias formas. Foi então que comecei a ter uma preocupação com o espaço natural e portanto, com o exterior e com a relação deste espaço exterior com a escultura - inquietude que me levou

a investigar as obras de Ana Mendieta, Robert Smithson, Walter de Maria, Francis Alÿs e Fina Miralles, cada um pelos seus próprios motivos a seguir.

### **5.3. Ana Mendieta.**

O trabalho da Ana Mendieta (1948-1985) está muito ligado às suas dramáticas experiências vitais. Nasceu e cresceu em Cuba até à sua adolescência, quando foi enviada para os Estados Unidos participando no programa Peter Pan, afastando-a da sua família e do seu país de origem. É uma artista associada aos movimentos de body art, land art e earth art, os quais lutavam contra a mercantilização da arte e o capitalismo pós-industrial nas suas numerosas manifestações. Além disto, também viveu numa época na qual dominava o minimalismo hegemónico, a libertação da mulher, o pós-estruturalismo, pós-colonialismo e a psicanálise, correntes que influenciaram no seu trabalho. A sua obra gerou grandes controvérsias e críticas desde numerosos ângulos pelos temas tratados e pelo desafio da desmaterialização do objeto, assim como a alta participação no movimento feminista tanto em vida como a partir da sua significativa morte.

Embora o trabalho da Ana Mendieta esteja ligado às dificuldades por que passou na vida e à sua condição de mulher e de mulher latina, não podemos reduzir o seu trabalho a estes componentes de análise traumático ou neo-essencialista feminista, se bem que tenha ainda assim uma leitura de protesto, num mundo patriarcal e com forte componente etnocêntrico. Portanto, entender e apontar o trabalho de Mendieta como a tradução de um fundo traumático ou como uma simples oposição aos movimentos que estavam a acontecer na sua época, é limitar a leitura do seu trabalho. As suas obras apresentam sofisticados conceitos sobre a identidade e a subjetividade.

Ao longo da história o trabalho de Ana Mendieta teve numerosas interpretações e usos. Foi enquadrado em diferentes tipos de movimentos feministas como o *Goddess Movement* - relacionado com as divindades da *Santería* - ou o feminismo essencialista, com a crítica pós-colonial e o etnocentrismo e com o neoprimitivismo. As preocupações base do seu trabalho falavam da utilização da natureza, estética e conceitualmente, como uma forma de resistência em contraposição aos movimentos artísticos da época e o questionamento da posição das artistas mulheres no setor artístico, assim como a sua aparição e representação nos museus ou galerias (Ruido: 2002, p.9).

As obras de Mendieta não estão relacionadas com um componente folclórico, nem auto compassivo, mas sim com as práticas artísticas do seu tempo e com elementos de forte contestação política. Ela acreditava que questionando a sua própria cultura e acontecimentos no momento e no lugar que estava a viver, iria compreender melhor quem ela era e o que poderia chegar a ser, segundo as palavras da artista.

Além das investigações conceituais, o trabalho de Ana Mendieta procura formalmente uma desconstrução crítica do objeto artístico tradicional, sendo participante nos movimentos do contexto norte-americano entre as décadas dos 70 e 80. Esta desconstrução foca-se no processo de criação e construção da obra, em oposição ao seu caráter objetual, surgindo assim ações suscetíveis de não serem consideradas arte, por meio de uma ativação e participação do público, considerando o corpo e a natureza como os pontos centrais da produção.



Dentro das possibilidades do corpo e da paisagem, Ana Mendieta investiga a relação da pertença com a terra, a construção de identidades e os limites do corpo, tendo o seu trabalho a consciência do corpo como uma possibilidade de ser um espaço de luta política. A visão limitadora da crítica sobre o trabalho da artista, apelidado de individualista e narcisista, por se basear nas suas experiências pessoais, e sobretudo pelo tratamento que ela faz do corpo feminino, que tando à época como actualmente, é sexualizado em oposição ao nu masculino, entendido como neutro, segundo os cânones artísticos, midiáticos e sociais. O tratamento do corpo feminino foi sempre entendido sob o ponto de vista do sujeito e não do objeto de representação e sempre a partir de uma perspectiva masculina, o que leva a falsas representações, que nos colocam possibilidades de reflexão sobre a ausência do falo. Visto pela História da Arte com contenção e no sentido da neutralização do corpo feminino, Mendieta tenta romper com esta visão historicista de carácter tradicionalista. Neste sentido é importante para o meu trabalho a abordagem do corpo proposta pela autora: o corpo feminino dessexualizado, entendido como objeto de representação e na visão de uma mulher artista.

Podemos ver na série *Silhuetas* (1973-1980) como Ana Mendieta joga com a não-representação e com as ausências que proclamam uma anterior presença corporal que ainda conseguimos distinguir mediante subtrações e adições. As pegadas corpóreas que ocasiona, abrem a possibilidade de os fatos acontecerem ou não, em vez da permanência do objeto. Os registos do corpo desaparecem, mas este desaparecimento não implica uma não-materialidade, pelo contrário, é parte de uma certa existência. As ausências e a não permanência da obra estão ligadas a impossibilidade de uma identidade estável e permanentemente fixada embora presente e frutífera.

Consciente do entendimento do corpo da mulher na ideologia dominante da sua época, o corpo pode sofrer uma reificação que pode levar, segundo as palavras de Peggy Phelan, há um certo voyeurismo ou a um fetichismo de apetite colonial ou imperialista de posse. Pelo grande poder representativo e político, a artista tenta trocar o tratamento do corpo da mulher pela sua dessexualização e nesse sentido, podemos falar do carácter anti reprodutivo das suas performances em oposição ao carácter reprodutivo da mulher e das formas de narração homogeneizadora da história

A capacidade discursiva do trabalho de Ana Mendieta converte o corpo em ativo político, a terra em nação e vice-versa, partindo da relação matéria-corpo-terra e das memórias experienciadas pela dispersão e despossessão do seu lugar de origem, procurando em simultâneo um próprio território. Nas suas obras, integra o seu corpo na terra desarraigada. Nas suas performances podemos falar, por um lado da palavra feminino, que associa o paradigma de género, e por outro lado a palavra terra, com as implicações com ser indígena e com o território, unidas pela palavra natureza. Então, Ana Mendieta apresenta nas suas investigações o diálogo entre o feminino-género e portanto, terra-nação.

Por outro lado e em relação à natureza das obras, o tempo apresenta-se importante no trabalho de Mendieta onde se centra no processo, rompendo com a elaboração que se foca no tempo da produção, e esquece tempo linear para aproximar-se ao tempo cíclico do renascimento - o da vida - em possível relação com os feminismos matriarcais. (Ruido: 2002, p. 26)

Por estes motivos, Mendieta foi rotulada de narcisista e geofílica, alegações vindas de críticos masculinos. As implicações de antropomorfizar a terra estão relacionadas com uma clara simbologia de associação da mulher com a terra, mas pode levar a leituras confusas tanto pela “redução” das potencialidades da matéria como forma, provavelmente resultado que conhecemos. Ao longo da história o ser humano utilizou o corpo como medida e padrão e assim o continua esta artista a fazê-lo no seu trabalho. Por outro lado, a A terra, assim como a natureza, são matérias com inúmeras possibilidades, sempre em mutação e em evolução e neste ponto as obras de Mendieta, embora apresentem uma antropomorfia, não impedem a mutação continua da terra. A produção acompanha a transformação da natureza tornando-se o corpo parte integrante da paisagem, mesmo quando esta modificação não implicava uma evolução conjunta ou um regresso ao momento anterior à criação da obra. A terra é agora mais do que um material escultórico que liga a obra à natureza, mas que vive e morre com ela. Ana Mendieta mostra uma conexão com a terra, com a sua própria feminilidade e cresce dentro dessa afirmação. Quer isto dizer, reforça-se no feminino (o mais criticado) e o potencia como o seu interior. Contudo, são estratégias para afirmar o seu trabalho num imperante mundo de homens, porque a identidade é algo que construímos, não algo que temos, segundo as palavras de Judith Butler.

#### **5.4. Walter de Maria.**

Walter de Maria (1935-2013) foi um dos primeiros artistas americanos na intervir a paisagem indo mais além do “land art” ou minimalismo. Mostra uma obra complexa e eclética, que se encontra no caminho entre a ação na natureza e a produção industrial.

Um dos traços mais notáveis da sua produção é a implicação do espectador - precisa de deslocar-se ao lugar onde a obra foi realizada e a experimentar fisicamente com o seu próprio corpo, utilizando a sua dimensão humana para reconhecer a imensidão da paisagem e os aspectos da perspectiva (Garraud: 1993, p. 109). Esta implicação do espectador no momento de ver os projetos de Walter de Maria conduz a diferentes leituras das obras em resultado da subjetividade de cada indivíduo. É uma experiência subjetiva impossível de se manifestar através da racionalidade. Com efeito, a partir de esta subjetividade aparece o conceito de sublime no trabalho do artista por meio da intensificação. O sublime é aquilo que não se pode expressar pela razão mas apenas pela experiencição (Garraud: 1993, p. 80), sendo o absoluto dentro dos limites do conhecimento e da obra, atingível através dos materiais, da sua dimensão, do peso, da execução e da escala. Podemos constatar estes factos em *The Lightning Field* (1977), onde quatrocentos postes em inox foram colocados no Novo México (EUA), requerendo esta obra, a presença do espectador para a apreciação da escala e para a importante experiência corporal de vivenciar a obra.

#### **5.5. Robert Smithson.**

Robert Smithson (1938-1973) foi um artista conceptual norte-americano, pertencente ao movimento “Land art” e “Earth art”, que desde criança foi influenciado pela relação de proximidade com a natureza, a arqueologia, a ecologia e a ciência ficção e que apresentou uma nova perspectiva de criação, abrindo caminho a singulares possibilidades de elaboração.

Smithson conseguiu centrar a atenção do seu trabalho transpondo os valores concetuais e



da história de arte aceites até então, redefinindo a natureza física das suas obras, questionando o papel da arte na sociedade (Flam: 1996, p. 13), e reformulando o conceito do que é “natural”, através de uma série de oposições como, dentro-fora, imagem-palavra e objeto-ideia (Flam: 1996, p. 17). No âmbito das suas preocupações com o desenvolvimento do seu trabalho no espaço e com a passagem do tempo nas suas obras, vai ser influenciado pela teoria de entropia, anteriormente iniciada por Lévi-Strauss, que sustentava que a desintegração e o apodrecimento, resultavam de culturas altamente desenvolvidas.

O exemplo mais claro de entropia no trabalho do Robert Smithson são os *Monumentos de Passaic* (1967). Passaic encontra-se nos subúrbios de Nova Jersey, um lugar o qual podemos chamar um *terrain vague* - lugar obsoleto - que mostra, desta forma, a inquietude do artista pela evolução etnográfica e histórica do lugar. Em toda a obra do Smithson existe uma certa negação que nos remete ao romantismo e, dessa maneira, ao sublime. Por outras palavras, Smithson revela a sua preocupação pelo espaço que envolve a obra. O espaço é parte importante do trabalho, não só por ser o lugar onde está inserido, mas porque é parte integrante e ativa dele – sem o mesmo espaço não haveria obra.

A partir desta preocupação sobre o espaço e o lugar, criou os conceitos de “site”, “non-site” e as obras de *aerial art*. O conceito de “site” em Robert Smithson podemos-lo apreciar em obras nas quais trabalha sobre o próprio lugar e as possibilidades que este oferece como os *Monumentos de Passaic*, antes mencionados. O “non-site” é uma metáfora da relação entre a construção sintática tridimensional e as ideias de um lugar representando outro lugar. Levantando-se aqui a questão de se o conceito de “non-site” criado por Robert Smithson poderia ser um “oceanic-site”, em relação ao *sentimento oceânico* na ideologia do psicanalista Carl Jung, que consiste em a equiparação pessoal com o todo - uma pertença à totalidade do mundo, assim como o “non-site” não deixa vestígio de um início ou um fim mas sim uma identificação do que temos à nossa frente em associação com outro espaço.

Um trabalho que gostaria de destacar, é *Floating Island to Travel Around Manhattan Island* por ser uma natureza que está em movimento e pela possibilidade de modificar a paisagem. Com este “non-site”, Robert Smithson conseguiu criar uma paisagem transportável e levou-a a um entorno urbano. As *obras aéreas* ou “aerial art” são projetos feitos para ser vistos a partir do ar, para se poder ter uma experiência completa na visão da obra, deixando, então, de ter uma objetividade sobre a sensação de espaço tal como conhecemos esses limites (Flam: 1996, p.116). O lugar onde foi criada a obra agora é *nenhuma parte*, é um ponto no universo. Consequentemente, neste tipo de obras é criada outra concepção do tempo ligada com a noção de distância.

De igual modo, a preocupação de Smithson com a importância do tempo é outro dos pilares das suas obras, sendo este um elemento modificador e parte integrante delas. Por um lado, o tempo é concebido no momento do processo, produção e criação da obra. O artista torna manifesto, a não valoração das obras enquanto tempo invertido antes do produto final, considerando “inimigos” da arte as pessoas que questionam o tempo de produção de cada artista e questionando se é possível ver refletido o tempo investido na criação das obras. Por outro lado, o tempo age diretamente nas obras de Robert Smithson de forma física - ao trabalhar com o meio e materiais naturais - e mediante conotações

simbólicas como podemos ver na sua série *Mirror Displacement* (1969). Nestas obras, o autor posicionou vários espelhos no chão virados para cima apontando para determinadas localizações no México. Portanto, nos espelhos refletiam-se tempos díspares: o tempo do espaço que estamos a ver o tempo projetado que é o do céu. A sua vez, este tempo projetado do céu mostra dois tempos que são a passagem do tempo natural (podemos apreciar a passagem dos fenómenos meteorológicos), assim como umas aceções simbólicas do tempo considerado “metafísico” que é o do universo, daquilo que está mais além. Segundo as palavras do autor, a série de obras *Mirror Displacement* não se podem expressar em dimensões racionais (Flam: 1996, p. 123).

O trabalho de caminhada de Robert Smithson pela terra é uma metáfora com os caminhos ou trajetórias que traçamos com a mente, as quais escolhemos ou evitamos. É importante falar da relação da experiência corporal com os processos mentais diretamente aplicado às suas obras. Fala destes trajetos mentais como “geologia abstracta” fazendo uma comparação com as falésias, com as passagens enlameadas ou com os terrenos erodidos (Flam: 1996, p.100). Trabalhar com a caminhada é uma forma de escapar ao sistema imperante e ao modo frenético da vivência na cidade.

#### **5.6. Francis Alÿs.**

Francis Alÿs (1959) é um artista belga que atualmente mora na Cidade do México, cujos trabalhos são fortemente marcados pelos acontecimentos políticos que vivencia ainda hoje. Trabalha em múltiplos registos e formatos tais como, o desenho, a pintura, a instalação, a performance, assim como, o filme e a animação, partindo da premissa de que fazer algo poético pode converter-se em algo político, e de que por vezes fazer algo político, pode converter-se em algo poético. Estes pequenos atos poéticos tentam criar uma provocação geradora de mudança de uma realidade, que pretende ativar no pensamento uma consciência política.

A sua formação em arquitectura pode ver-se reflectida na sua preocupação pela cidade e pelos fenómenos urbanos, pelos lugares de conflito e pela vida que eles recolhem, diretamente relacionada com a construção de uma determinada identidade individual e social. Desta forma, Francis Alÿs entende a cidade segundo o antigo conceito grego de “polis”: a cidade como lugar de conflitos e criação de histórias, diretamente relacionada com a política. No seu trabalho identificamos, por conseguinte, a preocupação com o estado da política e com os disfuncionamentos, a corrupção e com a forma como a história continua a repetir-se, factores que estão fortemente relacionados com a preocupação do estado da arte e do seu funcionamento. Portanto, os seus projetos escultóricos e performativos têm como ponto de partida, fatos sociais que não são objetos construídos, mas que apresentam a possibilidade de uma construção social, mediante atos físicos e sociais dentro de uma narrativa urbana.

Neste ponto, destaca a colaboração e participação dos cidadãos nas suas obras, que ao estarem inseridos neste processo, fazem mudar o percurso da obra, referindo ainda de forma leve, o trabalho em equipa dos arquitetos. Encontrou através das suas performances e vídeos, a sua própria forma de expressão, recriando os episódios vividos pelas estruturas sociais e políticas em México. No meu ponto de vista, o que mais se destaca na forma de expressão do Alÿs, é a subtilidade dos temas que aborda, não no sentido naïf do termo, mas

em sentido poético. Assim no seu trabalho *When Faith Moves Mountains* (2002), onde quinhentas pessoas conseguiram mover apenas algumas polegadas de uma montanha da periferia de Lima (Perú), a premissa é: “máximo esforço, mínimo resultado” (Ferguson: 2007, p. 48), abrindo caminho a um novo pensamento político, através da ideia de que um conjunto de pessoas unidas podem tentar mudar o estado de uma coisa que parecia impossível.

Na sua obra é muito importante o acaso, no sentido em que ele representa um início deixando depois a obra continuar o seu próprio percurso sem saber como é que vai acabar, permitindo que os acontecimentos decorram naturalmente. Só o próprio ato é que dita o que vai acontecer e quando é que se vai finalizar, sem esquecer quais vão ser as respostas às primeiras perguntas apresentadas, antes mesmo de começar a ação, ou de saber qual será o seguinte passo a dar. Deste modo, deixa de haver um plano definitivo, uma vez que a performance acontece, mesmo havendo a possibilidade de falhar. Francis Alÿs completa as suas performances e vídeos, com pinturas onde plasma situações ou cenários que não pode representar com os meios anteriores.

O artista apresenta uma simplicidade na linguagem dos vídeos, que serve para prender a atenção do espectador. Com esta inteligibilidade da representação, mostra mais claramente as suas intenções nos vídeos, às vezes, com um toque de humor crítico para manter a concentração dos diferentes tipos de audiência.

O ato de caminhar está muito presente no seu trabalho, mas afastado do conceito de *flâneur* que afirmava Charles Baudelaire - esse conceito romântico de ver o que está a acontecer ao seu redor sem participar nele - nem considera caminhar como ir *à deriva* como os Internacionais Situacionistas. Francis Alÿs entende o caminhar, como uma demonstração de resistência à cultura da rapidez do nosso tempo. Assim, no seu trabalho, o movimento, o não ficar parado, o repensar o momento e o que está a acontecer significam que a contemplação não é passiva, que os pequenos atos podem ter uma repercussão posterior, uma crítica e uma poética que vem de trás.

### **5.7. Fina Miralles.**

Fina Miralles (1950) é uma artista catalã que participou, no ano 1978, como primeira representante de Espanha na Bienal de Veneza. Com base na arte conceptual, o seu trabalho gira em torno das relações do corpo com o espaço envolvente, normalmente a Natureza e os materiais nela existentes. Complementando as suas obras com o título, demonstra uma clareza poética nas suas ações performativas, registradas em vídeo ou fotografia e com uma linguagem muito simples. Tentando abandonar a pintura de cavalete, da forma, do desenho, da mão... procura uma liberação do corpo e a compreensão do mundo (palavras da artista).

Considera que ser artista é um meio que expressar o inconsciente universal e colectivo. Concretamente, na série de fotografias *Relacions* (1974), interessa-me como realiza as ações do dia-a-dia, na procura de relacionar-se com o mundo através de um sentimento que vai muito mais além do que o superficial.

Em conclusão, a partir desta breve análise do percurso destes sete artistas, estabeleci uma

linha de trabalho estruturada a partir dos dez pontos desta dissertação teórico-prática em Escultura.

## **6. Objetivos.**

Neste ponto da dissertação tenta-se criar uma análise discursiva do corpo feminino como cenário de comunicação política no espaço público e transcender as designações simbólicas e culturais contemporâneas. Estes temas serão refletidos depois na descrição detalhada do trabalho prático feito ao longo destes dois anos do Mestrado.

Por um lado, mostra-se o corpo como entendimento dentro de um sistema de classificação básico para as culturas, demonstrando as disposições e desarticulações da sociedade atual. Por outro lado, procura-se desconstruir as ideologias e atitudes atuais relativas à mulher e à natureza, em prol de uma evolução da identidade individual e colectiva em benefício do progresso social.

É uma proposta de pesquisa onde se reconhecem as conexões entre a sociedade, o corpo feminino, a socialização da natureza e as formas escultóricas. Entendendo a escultura como uma consciência que vai mais além do que a ideia de um objeto tridimensional e que se manifesta e expande no espaço urbano, natural e artístico.

Embora os temas abordados (corpo feminino, natureza e escultura), sejam temas muito abrangentes e muito tratados ao longo da história da arte, a minha aproximação a eles é feita a partir de uma perspectiva contemporânea, tanto no desenvolvimento da parte prática do meu Projeto, como na análise teórica. Quando investigo sobre o tratamento do corpo feminino na atualidade, tento trabalhar com o corpo da mulher abordando-o como um objeto de estudo e como um meio de trabalho. Sem a comum reificação e dessexualizando as formas corporais, apreciando-as como construção orgânica. Quanto ao tema da natureza, comecei investigando a relação com a mulher de uma forma mais intuitiva, desde a simbologia criada à volta deste vínculo, continuando com uma perspectiva crítica da socialização humana com o espaço natural. Aparece então a reflexão do ecofeminismo, explicado no ponto 2 destes Objectivos. Ver o conjunto de questões da apropriação e a necessidade de possessão do pensamento masculino, aplicado ao debate da mulher e da natureza, é parte significativa desta dissertação. Por outras palavras, estas duas questões aparecem comparadas e colocadas numa posição de desconsideração face ao homem.

Para concluir, vejo a escultura, como o lugar de encontro dos temas abordados, devido em grande parte, à evolução que sofreu o objeto escultórico ao longo da história da arte e a expansão deste para o espaço. Primeiro, compreendo o lugar como circunstância onde acontecem conflitos políticos e sociais e como centro de construções de identidades individuais e coletivas. Por outro lado, no que refere à formalização dos conceitos abordados, como uma necessidade de contacto com a matéria, onde ganha grande importância a experiência enquanto lugar de desenvolvimento do saber tridimensional.

### **6.1. A problemática da abordagem contemporânea ao corpo feminino.**

Numa aproximação feminista de liberação e reivindicação dos direitos das mulheres, é importante analisar diferentes enfoques dados à rejeição do corpo feminino por parte da colectividade e a complexidade desta temática, para depois concebê-lo como um espaço

meditativo e de ação - o corpo da mulher como lugar de luta política.

Como esclarecimento, esta dissertação está focada na problemática do entendimento que é feito do corpo feminino, sem desmerecer os importantes objetos de estudo relacionados com o corpo sexuado, enquanto sexo biológico e fisiológico, com a identidade sexual ou com a orientação sexual.

#### **6.1.1. Corpo como mercadoria e signo: o corpo sexualizado.**

Neste ponto, tenta-se analisar como é sexualizado o corpo feminino, sendo tratado tanto como signo como por mercadoria. Aponta-se a questão do corpo-como-signo, entendido como paradigma de uma sociedade de consumo e visto como coisa material tangível, onde as qualidades físicas são objecto de comércio.

Atualmente, o *status* do corpo da mulher aparece condicionado por dois fatores dominantes. Por um lado, ajusta-se a comportamentos e princípios moralistas, associados a uma sociedade profundamente marcada por uma religiosidade cristã, onde a temática corporal é tratada como tabu. Por outro lado, há uma secularização da sociedade contemporânea, partidária de um consumo que coloca o corpo na base da economia dominante, desaparecendo a concepção tradicional da sacralização da matéria e trocando-a por uma nova veneração da estética corporal.

Quando o corpo aparece espartilhado por padrões religiosos, a sociedade concentra-se no constrangimento próprio do pudor que impõe a religião. Aliás, há uma limitação do entendimento e da expressão corporal imposta por valores que agora se alteram por causa da sociedade capitalista contemporânea, que concebe o corpo como um meio económico de produzir riqueza - a materialidade feminina já não é censurada, senão enquanto meio para atingir uma prosperidade económica. Nesta transição de valores, o corpo da mulher encontra-se compelido a ser julgado em ambos casos, pois é sempre avaliado, ora baseado em valores morais, ora em valores estéticos. Num contexto social, que visa conseguir o ascetismo das mulheres, tenta-se manipular e reprimir o corpo feminino impondo normas, tabus e padrões de beleza. Isto demonstra as concepções do corpo, moldado pelos agentes sociais, onde a dimensão material está condicionada pela construção de esquemas e perspectivas prescritas a uma colectividade, que suscitam um descontentamento regulamentário sobre o corpo. Por outras palavras, é atingida a auto-objetivação como construção de uma limitação social. Como diz a Virginie Despentes no seu livro *A Teoria King Kong*: “ter complexos, isso sim que é feminino” (2009, p. 54). Com efeito, as condicionantes do comportamento do corpo feminino convertem-se no símbolo da situação histórica atual.

Surge então o corpo, como parte do ser que temos de trabalhar e ajustá-lo a conceitos sociais de saúde e beleza, gerando um novo no capital erótico, um novo capital que trata os temas físicos e da afabilidade para com as pessoas. Portanto, tudo o que se relaciona com este elemento e com a sua socialização é entendido como mais um instrumento da economia atual. Porém, esta concepção da matéria aparentemente profana, está muito relacionada com uma certa sacralização: a grande valoração do cumprimento das regras estéticas impostas ao culto do corpo (dieta, maquilhagem, cirurgia estética, bons comportamentos, boa sociabilização...). Quer isto dizer que a manutenção, reprodução e

representação, se convertem em conteúdos centrais da sociedade de consumo (Martínez Barreiro: 2004, p. 5).

Esta mistificação profana demonstra outro problema: o da adaptação dos corpos a estes modelos, em função da posição e da classe social. Portanto, a adopção destes padrões socialmente aceites, resulta da imposição de um coletivo despreocupado monetariamente - a nova burguesia capitalista, que influencia a restante sociedade, pondo em foco o corpo da mulher. Em resumo, o padrão socialmente aceite do corpo converte-se num dogma - como assunto essencial que não se questiona dentro do próprio sistema a que pertence - situando-se num ponto intermédio entre uma sociedade capitalista e os axiomas religiosos assumidos.

Continuando com a noção do corpo das mulheres no centro de estratégias de controle social, as questões biológicas, género e sexualidade, são enquadradas numa categórica minus-valorização. Assim como estes corpos são censurados por uma particularidade sexualizada imposta, assim se dá ao mesmo tempo a sua procura pelo prazer e por conseguinte, a necessidade da sua posse. Decerto temos uma encenação onde um dos objetos de estudo desta dissertação se encontra culturalmente no confronto entre repressão e desejo, que embora pareçam opostos, crescem de maneira diretamente proporcional. É assim que a sexualidade feminina, como lugar principal de expressão, pretexto de aproveitamento e mudança política, se apresenta condicionada pela visão do homem sobre o corpo da mulher.

A partir deste *impasse* de des-naturalização, onde se situa o corpo, surge o desconforto e a procura de mudança da ideologia social para romper com os signos impostos. A meu ver, se estas concepções sobre o corpo da mulher são produto de uma idealização coletiva, são também passíveis de mudança, começando pela revisão dos julgamentos anteriores numa aproximação ao corpo dessexualizado, em prol da sua naturalização, como poderemos ver a seguir.

#### **6.1.2. Procura de novas aproximações: o corpo dessexualizado.**

Após identificar a desigualdade como problema central, é importante desconstruir esses ideais impostos, para abertamente repensá-los no âmbito político e social tendo em vista reformular as concepções corporais.

Podemos situar o início desta problemática no neoliberalismo, quando esta surge como uma nova racionalidade e não só como um sistema económico. Ao reparar como o sistema económico neoliberal influi nas concepções das relações sociais e como nos vemos isoladamente como indivíduos, entendemos a dificuldade da criação de coletivos que se possam entreajudar. Se o neoliberalismo individualiza o sujeito, o coletivo e a sororidade desaparecem. A finalidade desta revolução social em torno da questão da posição da mulher, é a construção da nossa identidade dentro de uma comunidade política, que deveria procurar um contínuo questionamento em torno da libertação e crescimento das identidades pessoais e coletivas.

Por um lado, o corpo, ao estar no centro do olhar público, propicia uma contínua comunicação, consciente ou não, por parte do indivíduo com o exterior. Estas mensagens cor-



porais estão hipertrofiadas e encaixadas nos valores de uma tradição onde o corpo, em si, mostra-se silenciado. A reconstrução dos signos e significados do corpo feminino implica voltar a dar voz ao corpo. Por conseguinte, se procura-mos aceitar o corpo da mulher como um espaço expressivo, criativo e reflexivo, rompendo os preconceitos e restrições existentes, o corpo afirma-se como um instrumento de luta política e epistemológica. Pensar *desde e com* o corpo, não é mais que uma forma de avançar na reflexão geral sobre as relações desigualdades de género e progredir também nas questões em torno ao sujeito *mulher* e sujeito político feminista (Villalba: 2011, p. 48).

Por outro lado, após a afirmação da filósofa feminista Alison Jaggar: “the personal is political”, a nova leitura do corpo feminino como lugar de luta política implica reformular ou apagar a dicotomia entre público e privado. Aliás, os desentendimentos que eram considerados íntimos, particulares e pessoais na vida de cada indivíduo, passam a ser interesse e preocupação constante dos cidadãos, incluindo mulheres e homens, tendo-se uma maior consciência dos problemas que possam afetar a vida em comunidade. Isto implica um crescimento das dúvidas sobre o papel do corpo em torno da resistência, contestação e capacidade de alterar certos factos e costumes sociais e culturais. Portanto, se o privado e o individual são responsáveis desde o início pelas acções coletivas, protestos e movimentos sociais (Scribano: 2013, p. 4), podemos perceber a importância das mulheres como agentes políticos, e portanto históricos. Esta tentativa de mudança social pode ver-se em certos acontecimentos ao longo da história, como o reconhecimento do voto das mulheres, o início do Dia Internacional das Mulheres, ou sem ir mais longe, o 8 de Março de 2018, em Espanha, onde houve folga das mulheres em todo o país sob o lema “se pararmos nós, se para o mundo”, que ao meu ver, é um ponto de partida para uma progressiva transformação comunitária.

Para isto, é necessário ir mais além das construções materialistas de posse que são associadas ao corpo, influenciadas pelo sistema económico vigente e transcender a objetificação do corpo feminino. Desse modo, a defesa da integridade das mulheres implica ir mais além de uma reificação corpo, tanto comunitário como uma possível auto-objetificação sugestionada pela coletividade e pela tradição. Melhor dizendo, o entendimento pessoal de cada mulher mediante a aceitação integral da sua própria matéria e a convicção de não ter um corpo para os outros, estando simultaneamente conscientes de que isto é um processo e uma abertura ao progresso.

Por outras palavras, se o corpo se encontra no centro do olhar, a construção da comunidade parte das novas apreciações e do respeito do corpo como espaço da coletividade. Assim como o entendimento da sexualidade como fator significativo, como lugar principal de expressão, disfrute e mudança política, sem dar continuidade às imposições e julgamentos que provém dos respectivos tabus. Se o corpo recebe todos os exercícios de poder da nossa época (políticas, sociais, económicas, eróticas, etc), logo também podemos inferir o seu alicerce como o lugar privilegiado de refutação dos valores da nossa cultura (PABÓN, 2002, p. 1).

## **6.2. Aplicação da perspectiva de género ao problema da crise ecológica: relação mulher-natureza.**

Após uma exposição dos problemas identificados e de novas propostas de entendimento

sobre o corpo feminino, continua-se nesta seção da dissertação com a relação mulher-natureza. Onde as vicissitudes à volta destes dois temas aparecem comparadas numa perspectiva crítica ecofeminista - a consciência da perspectiva de gênero em conjunto com a questão da crise ecológica e as suas possíveis soluções.

No início da minha investigação, tanto prática como teórica, a relação entre a mulher e a natureza era baseada na simbologia. Mediante a fertilidade e criação de vida estes dois temas surgem comparados ao longo da história em diversas histórias mitológicas, como as mouras, cuidadoras dos rios e dos antigos monumentos na mitologia galega, ou as xanas, as cuidadoras das águas na mitologia astur-leonesa, entre centenas de representações deste vínculo. Continuando a investigação, cheguei a lenda de Apolo e Dafne, na qual Dafne sacrifica o seu próprio corpo para se transformar em loureiro como única evasiva aos constantes desejos sexuais de Apolo. Esta história separa-se da visão romântica que se podia ter dos seres mitológicos, mulheres que cuidavam a natureza, embora também pudessem ser, às vezes, perigosas. Este mito evidencia a insistência do homem na mulher e o escape da mulher em relação à natureza. No momento de aplicar este mito a uma perspectiva de crítica contemporânea, já não se entende a natureza como uma forma de evasão, senão quando a mulher e natureza estão as duas subjugadas pelo homem. Esta circunstância é criticada e analisada pelo ecofeminismo com uma vontade de superação deste prejuízo.

Foi assim que nos anos 70, Françoise d'Eaubonne (1920-2005) - escritora e feminista francesa - sendo sabedora de certas falhas sociais, criou o termo *ecofeminismo* como uma mistura entre o ecologismo e o feminismo, expondo o problema de gênero no que diz respeito à crise ecológica. O ecofeminismo propõe uma visão crítica ao domínio patriarcal e capitalista sobre a fertilidade da terra e a fecundação da mulher, propagando uma sobreexploração da terra e uma mercantilização da sexualidade feminina. Ou seja, neste marco teórico pretende derrubar o antropocentrismo com o fim de que os sujeitos coexistam num ambiente relacional de respeito entre si e para com o natural - em oposição ao eu solipsista da economia neoliberal é proposta uma interdependência a partir de novos procedimentos de associação. Quer dizer, um eu em relação a outros seres sem hierarquização e com interesses recíprocos.

Devido à revolução comercial, os valores das sociedades mudaram relativamente ao tratamento dado à natureza face às premissas da economia. Desta forma, no corrente conceito de natureza, prevalece o material sobre o essencial, o que implica um novo entendimento dos valores culturais. Ou seja, o meio ambiente já não é considerado como uma matéria de apreciação, mas sim como uma matéria prima, a qual se referir como uma fonte de ingressos, pois ao referir-se à terra como matéria prima, aponta para a sua apropriação por parte do ser humano. Por outras palavras, a relação do ser humano com a terra é basicamente financeira - o futuro da terra parece estar à mercê do domínio do ser humano. Isto pode ser visto no trabalho *Conquistar Montanhas* (5.7.), que realça este absurdo da dominação do homem sobre o meio, a partir de um acontecimento verdadeiro.

É importante assinalar que a exploração do meio ou da mulher, não é uma legitimação do progresso social. De fato, a apropriação, o controle e a destruição atuais do ambiente natural seria o resultado da história de domínio patriarcal. Se tratamos a natureza como um



objeto, esta passa a ser uma construção ou uma ficção imposta ao ser humano e não um fundamento ou uma realidade intrínseca ao indivíduo. Aliás, há uma dominação e uma mercantilização androcêntrica da agricultura e da reprodução em ambas as fertilidades, a da terra e a da mulher, abordadas numa perspectiva de reificação e possessão. Desta forma, podemos ver a soberania do ser humano sobre a natureza em paralelo com a relação patriarcal homem-mulher, ambas num desequilíbrio de poder onde emergem hierarquias tanto económicas, como sociais ou simbólicas.

Em síntese, procura-se desconstruir a estrutura das relações de domínio atingindo a realidade sociedade-natureza como um todo de conexões num ambiente relacional a partir da práxis (práxis ou praxis ? actividade prática?) política ecofeminista. Deveremos então, ver as mulheres como uma autoconsciência da natureza (Holland-Cunz: 1996, p. 263) na procura, uma e outra, de uma identidade próprias.

Desta forma, devemos criar um pensamento coletivo para que a natureza saia do seu estado subordinado de matéria-prima imposto pela produção humana e se possa constanciar como “sujeito de direito próprio” (Holland-Cunz: 1996, p. 123), sem orientar esta nova percepção para uma mitificação do universo, que acabaria por novamente a remeter para uma contemplação antropocentrista (Fernández Guerrero: 2010, p. 4-5). Após entender a natureza como uma construção identitária, na procura de posições equitativas entre o ser humano e a natureza, aceitamos as interdependências dos sujeitos, sem a necessidade de domínio, de uma atitude destrutiva ou da sua apropriação por parte do homem. Isto implica redefinir a já citada ligação entre o meio e a sociedade, aceitando que somos seres eco-dependentes e interdependentes, tal como sustenta Luce Irigaray no seu livro *Ser Dois*: “Sou sensible a ti, deixando-te ser tu” (Irigaray: 1998, p. 17). Embora se refira ao vínculo entre homens e mulheres, agora transposto para a relação com a natureza, esta atitude implica respeitar a individualidade de cada um, aceitando um todo e não a apropriação de uma das partes. É uma relação *entre*.

### **6.3. Socialização da natureza.**

Perante as evoluções históricas que nos levaram ao estudo sobre como actualmente o ser humano vê a natureza, surge a pergunta inicial sobre o espaço: “Como vivemos e de baixo de que condições?”. Partindo desta interrogação, pretende-se afirmar, o *topos*, como lugar de conflito onde acontecem lógicas contemporâneas antagónicas - o território é o cenário para a ação e a resposta de uma luta política de mudança de convicções em torno da socialização entre a natureza e os indivíduos.

Ao converter a terra em propriedade privada, o que conseguimos é uma relação com a natureza, desvirtuada e capitalista, onde esquecemos os vínculos orgânicos que nos unem a ela. A relação do indivíduo com a terra, tanto de posse como de espectador, marca uma clara distância entre eles, não se estabelecendo uma relação de união. A procura de experiências na natureza e o usufruto delas como alternativa ao mercado objetual e material assinalam um desvirtuamento não relacional e um encontro estereotipado e delimitado sem vinculação afectiva à natureza. Aliás, prevalece a experiência enquadrada no corrompimento economicista - a natureza deveria encontrar-se num ponto intermédio entre a instrumentalização e a romantização, afastando-se da formulação mecanicista e antropocêntrica. Porém, os sujeitos consumidores formam parte do problema de forma in-

consciente, tendo uma postura de *não-ação*, dentro da crise política que é a mudança climática. Consequentemente, dentro desta formulação, é indispensável interrogarmo-nos sobre: que lógica teria a presença da ecologia sem uma natureza minimamente saudável e com possibilidade de ser preservada para o futuro.

Paralelamente, surge a interrogação sobre os limites da ação humana sobre a natureza. No meu ponto de vista, esses limites são ultrapassados no momento em que há um domínio da natureza. Neste caso aparece o ecofeminismo propondo uns limites relacionais de dimensão ecossistêmica, que já não são só sociais ou culturais (Fernández Guerrero: 2010, p. 8) e que percebem a independência da natureza dentro da vinculação diferencial.

Da mesma maneira que a oposição do caso da indiferença política, o antropocentrismo e a incerteza que significa politizar a sua cultura visual imperam, as obras que abordam a problemática atual de interação do ser humano com a natureza, contrariando e denunciando o capitalismo exercido sobre a natureza, acabam por ser uma peça de arte vendável, retomando os valores do sistema capitalista de uma elite economicamente dominante. Tentar chegar a todos os públicos para uma maior conscientização através destas representações, implica a implementação de métodos estéticos alternativos e uma reeducação cultural e social, que tenha em conta todos os aspectos de forma inclusiva, afastando-nos do perigo do embelezamento visual do problema exposto. A complexidade da representação tem como base mostrar o problema de forma objetiva sem enfeitar e sem renunciar à crítica intelectual e à sutileza estética (Demos: 2016, p. 12-53).

Em definitivo, não há soluções simples para acabar com a continuidade antropocentrismo. Temos a responsabilidade de procurar novas formas de socialização da natureza, sem a destruir, opondo-nos às transformações económicas, técnicas, políticas e sócio-culturais imperantes e reconhecendo que somos nós e as nossas decisões que alimentam este problema. Para conceber uma relação a dois, superando a cisão sujeito-objeto ou sujeito ativo-sujeito passivo, precisamos descolonizar a nossa conceptualização da natureza política (Demos: 2016, p. 18). Este tipo de vínculo presente nos trabalhos práticos por nós desenvolvidos, *Obstetra: que cuida* (5.1.) ou *Mujer o Árbol* (5.2.), onde afirmamos a necessidade de contacto do corpo com o meio, num ambiente relacional não hierárquico e onde se busca o respeito para com a natureza e para com nós próprios enquanto indivíduos e elementos de uma coletividade.

#### **6.4. A paisagem como constructo da subjetividade.**

Embora os temas anteriores possam estar mais próximos de uma crítica política e social, neste ponto se estuda a paisagem a partir dessa manifestação de respeito que devemos estabelecer entre a natureza e o ser humano. O resultado dessa empatia e respeito para com o meio, é a paisagem numa perspectiva artística. Esta temática artística advém da intersubjectividade do ser humano com o meio, dado que explora o espaço através da acção, considerando os seus valores plásticos, sem esquecer o papel do sujeito na natureza.

A paisagem como género autónomo na arte surgiu a partir do século XVI no Renascimento, concretamente na pintura, estando até então num plano secundário tendo conseguido ganhar progressivamente um papel de maior relevância. Para que isto acontecesse, teve de haver, tal como a natureza, uma assimilação da arte como algo “útil” e “aprazí-

vel”. Conseguiu-se a apreciação sensível da natureza pelo ser humano moderno e evoluído. Consequentemente falamos de uma aceitação social do olhar estético que resulta primeiramente da sensibilidade e do prazer produzido pela contemplação, reflectindo-se depois nas obras de arte e na natureza, sempre condicionadas pela visão comunitária da uma época.

Desde as primeiras representações da paisagem como género artístico autónomo, até à sua representação na arte contemporânea, houve uma grande evolução na forma de exprimir a visão da natureza. No início, a representação era basicamente feita através da pintura, adequando-se aos diferentes estilos pictóricos que imperavam em cada época. Como pudemos estudar no Estado da Arte desta dissertação, a paisagem chegou à escultura mais tarde. Embora as formas orgânicas da natureza fossem imitadas ou assimiladas por vários artistas, foi apenas com Barbara Hepworth, que recorria a perfurações nas suas obras, que se começou a ter consciência do espaço à volta do objeto tridimensional. Até então, a escultura estava focada nas três dimensões do objecto, transformando-se este paradigma a partir do momento em que o lugar e o espectador estão implicados no processo criativo, como se pode ver na obra dos diferentes artistas da Land Art, alguns dos quais foram analisados no Estado da Arte desta dissertação. A paisagem não só foi evoluindo nas artes plásticas e visuais, como também, chegou a consolidar-se como parte importante das criações literárias ou das composições musicais com paisagens ou ambientes sonoros, onde um claro exemplo é o trabalho do John Cage.

Estas evoluções formais foram em grande parte, o reflexo de todas as transformações sofridas no século XX, tendo contribuído para uma nova leitura ética e estética da paisagem. O ser humano rejeitou a concepção religiosa da natureza existente no plano estético e simbólico (Bulhões: 2010, p. 7) por causa de uma nova série de convicções. O plano estético experimentou uma evolução através de diferentes interrogações, abordagens e resoluções, graças às mudanças históricas e artísticas já mencionadas. No campo simbólico, a paisagem que foi, até este momento, entendida através de um enquadramento religioso, é hoje, reflexo da alteração dos seus antigos referenciais iconográficos, o reflexo de uma nova leitura desmistificada. Com a sociedade de consumo surge o aproveitamento da natureza dando-lhe uma outra óptica imposta pela ausência da subjetividade na natureza, tomada como matéria-prima e como elemento intangível. Levantando-se a dúvida de se esta mudança de paradigma quanto ao tratamento da natureza virá a influenciar o nosso entendimento sobre a paisagem rumo a um possível distanciamento emocional para vir a ser tratada apenas como mais um item de consumo. No meu ponto de vista, este adormecimento do encantamento pela natureza não é uma evolução, pois é uma anulação da sua esfera simbólica. Distanciando-nos progressivamente da ideia de paisagem natural e caminhando no sentido da descaracterização da sua essência, a natureza foi sendo reduzida, numa perspectiva dominante, a um mero produto de aquisição. Nesse sentido, interrogamo-nos se trabalhar artisticamente com a paisagem, implica hoje o reforço desse aproveitamento capitalista? Se entendermos a ausência do vínculo humano à natureza, como uma forma de reinvenção no plano estético e simbólico, é possível então trabalhar com o meio respeitando-o sem impor a nossa vontade sobre ele e mantendo uma relação de semelhança.

Ao analisarmos a afirmação do escritor português José Saramago (1922-2010) no seu

livro *Levantado do Chão*: “o que mais há na terra é paisagem”, podemos distinguir vários componentes: a terra representando a amplitude da natureza, a paisagem como constructo da sensibilidade e o ser humano como principal foco desta asserção, posto que é necessário que existam os indivíduos para que persista a paisagem. É possível que na mesma demarcação de território existam infinitas paisagens vividas por numerosas pessoas ao longo deste contexto, e inclusive, pela mesma pessoa. Devemos ter em conta que a capacidade de perceber sensorialmente as emoções, sensações e mesmo sentimentos pela natureza, embora sempre tenha existido ao longo dos tempos, é uma consciencialização contemporânea e sempre individualizada. Por outro lado, é de crer que, a natureza não reunisse a empatia de todos, fator nem sempre necessário á criação do conceito de paisagem numa sociedade, sendo que o ser humano enquanto criador deste imaginário pode também destruí-lo. Entendendo-se que a paisagem como criação artística é a manifestação da sensibilidade humana relativamente ao meio ambiente, surge-nos a dúvida de que, a apreensão e representação visual da natureza, continua a ser uma apropriação do meio por parte do sujeito, e nesse sentido, provavelmente a continuação de um domínio ou antropocentrismo, que se mostra autossuficiente, no sentido em que, o exterior do sujeito, deve ser secundarizado relativamente às suas impressões a partir da sensibilidade e da experiência.

Seguidamente, entendendo que a natureza está na base da transformação, podemos transpor esta ideia para a noção de que a vivênciação do espaço é o fundamento da paisagem. Por outras palavras, a paisagem é metamórfica, na medida em que são construídas as experiências do sujeito no espaço e só é estática na representação plástica, que não é desenvolvida na extensão do espaço natural. Aliás, ampliar essa sensação para um ponto que não seja só o momento de viver a experiência, mas sim, de experienciá-la sempre que seja entendível para o resto dos sujeitos, será criar um conceito e uma percepção que parte da sensibilidade do ser humano face a paisagem.

A partir de esse entendimento e possível elevação da apreensão da paisagem, o poeta romântico alemão Rainer Maria Rilke (1875-1926), apresenta a paisagem como cartografia da subjetividade, pois depende diretamente do ser humano sensível e dos mapas mentais que possa construir e percorrer. Pode ser que sejam uns lugares meta-tópicos - espaços que vão mais além de uma paragem banal. Conseguimos então, relacionar a natureza (o espaço exterior) com a paisagem (um espaço interior), onde a mutabilidade e o movimento do meio surgem relacionadas com o estatismo da paisagem.

Em conclusão, esta dissertação, além de analisar os objetos de estudo na sociedade contemporânea, tem a aspiração de compreender a natureza, resultando essa intenção na subjetividade da experienciação da paisagem e no fazer paisagem, como é possível ver nos trabalhos *Mapas que no conducen a ninguna parte* (5.5.), ou *Criar uma própria paisagem* (5.6.), onde os temas tratados através da tridimensionalidade da escultura, se misturam.

### **6.5. Escultura como lugar de encontro(s).**

Como já foi dito em páginas anteriores desta dissertação, o entendimento sobre o objeto escultórico foi evoluindo ao longo da história até chegar à sua expansão no espaço/território. Quando a Barbara Hepworth começou a fazer os buracos nas suas esculturas

e a dar importância ao interior da peça, também abriu o olhar do objeto escultórico ao espaço que envolve a peça. Anos mais tarde, com o movimento da Land Art, os artistas desta época conseguiram expandir o conceito de escultura à tridimensionalidade total no ambiente: a vivência do espectador no espaço. O que proponho nesta seção é perceber a escultura como lugar de união da compreensão do tratamento corporal feminino, da relação mulher-natureza, da socialização da natureza e do entendimento da paisagem.

Uma das características da escultura, é a necessidade de ser apresentada em relação a outros objetos para que possa ser apreciada a sua escala. Percebemos a escultura pela nossa situação corporal e o espaço pelo ordem social. É importante questionar a relação entre as concepções do espaço dentro do projeto, ficando aqui a pergunta: Qual é a posição entre o espaço natural e o espaço íntimo em relação à escultura? Assim como o corpo ultrapassou as barreiras em que o privado se converteu em público, em que, as questões de conflito entre espaço político e o espaço natural se vão estruturando perante novas configurações históricas e sociais do território, podemos entender o espaço, como cenário de ação onde se manifesta uma tridimensionalidade escultórica. Ou seja, a escultura é lugar de união entre o espaço e a experiência do corpo e da identidade individual e coletiva. Desta forma, a transformação simbólica do território e a mutabilidade dos espaços, dá-se no campo comum da escultura, da paisagem e do percorrido.

Em conclusão, se já não há contemplação da paisagem na pintura, como podia haver nos inícios, substituída agora pela vivência do espaço, tanto por parte do artista como do espectador, qualquer tipo de ação no espaço o transforma. Estas vivências permitem-nos construir o mapa espacial que habitamos, sendo uma concepção de espaço de carácter profano, onde os lugares sagrados ou espirituais são para o sujeito, os territórios de partilha de uma intimidade e de um fundamento íntimo. O entendimento do espaço acaba por ser subjetivo, sendo a sua formulação o resultado de uma análise topológica pessoal. Por tanto, esta dissertação baseia-se no saber artístico como uma práxis do lugar – um desdobramento do espaço, onde se pretende entender o espaço, experienciá-lo e estudar a tridimensionalidade nele e a partir dele.

Se entendemos a consciência do lugar como uma instância e uma circunstância, o espaço deve ser entendido enquanto espaço comunitário, de convívio e por isso político (Made-ruelo: 2000, p. 100-101). Portanto, o espaço e a sua tridimensionalidade tem os mesmos vínculos com as implicações do corpo dado que este é concebido como lugar de luta política por uma igualdade, tanto feminista como com a relação não hierárquica com a natureza.

## **7. Descrição detalhada.**

Neste ponto da dissertação, pretende-se analisar os aspetos traçados relativamente ao trabalho teórico, conceptual e formal, expondo-se o seu desenvolvimento ao longo dos dois anos do mestrado, através uma linha de investigação comum a todos eles, conforme descrição no ponto 4 dos Objetivos desta dissertação: trabalhar o corpo feminino enquanto meio e material, através da sua dessexualização, analisar o espaço urbano e natural, passando pelo questionamento da posição política e social feminina, pela análise do território como construção de identidades e pela valoração escultórica e tridimensional dos

materiais.

Entendendo o corpo como a matéria do ser e como intermediário do *eu* com o exterior, ao se identificar com as formas da paisagem que resultam do entendimento topográfico dos aspectos geográficos, o corpo enquanto eu artístico, inicia um processo de criação e de autoconhecimento através da relação com a sua própria matéria e com a Natureza para criar uma linha projetual artística. A percepção da poética do trabalho evolui ao longo do processo de construção da prática artística, na medida em que há uma compreensão da implicação do seu interior e exterior. É uma conversa entre o *eu* e o espaço natural.

### **7.1. *Obstetra: que cuida.***

2017

Gesso, barro e fotografias impressas em papel de algodão (30 x 40 cm).

Medidas variáveis.

Este projeto foi desenvolvido ao longo do primeiro ano do mestrado, tomando uma maior importância e consistência no segundo semestre.

É desenvolvido em torno da preocupação pela interatividade do corpo feminino com a paisagem. Neste sentido, podemos observar que a compreensão desta relação será determinada pelos traços e formas que esta corporalidade demonstra no ambiente natural, numa perspectiva de fusão estética do que aparentemente está separado. Num processo que esbate progressivamente barreiras entre a matéria que consideramos viva e a que assumimos como inerte, questiona-se a forma como estabelecemos as relações com os espaços, com as experiências que criamos através deles e como guardamos isto na nossa memória, mostrando uma *geografia íntima*.

Assim, depois de dar especial atenção à topografia e às variações do terreno concreto, o meu próprio corpo é submetido ao mesmo regime de identificação que as formas de uma determinada paisagem, adaptando-me a elas, fazendo com que a minha anatomia se torne materialmente parte integrante do lugar, sendo acolhida por ele, transformando-se em matéria abstrata e dessexualizada.

Assim como a terra é fértil e dá os seus frutos e os agricultores vão aprendendo a tirar proveito deste fato para se alimentarem, assim também no processo artístico, o artista enquanto criador, se relaciona com os objetos criados, acompanhando todo o processo de criação da peça, desde o seu início conceptual, onde o objeto é apenas ainda uma ideia, até ao final, onde a obra passa a ser um fato concreto e tangível. No caso das sociedades oleiras mais primitivas, é provável que haja uma concepção matriarcal pelo fato de trabalharem a terra, a qual carrega muita simbologia pela sua fertilidade, sendo por isso que a criação artística é equiparada à obstetrícia – a parte da medicina que toma conta dos partos das mulheres e da puericultura. A terra equipara-se à mulher em dois aspetos: a fertilidade e a tocologia. Procurando a origem desta palavra, proveniente do grego, encontramos a sua raiz: *Obstetra: que cuida* – conceito muito relacionado com a terra, a agricultura e a criação de objetos artísticos.



A partir da relação com a matéria terrestre/ctoniana, mostra-se uma reflexão sobre os pressupostos das concepções em torno de interior e exterior, num jogo entre a dimensão física do espaço e a intimidade pessoal, tomando-se in situ as decisões de habitabilidade, que propõem em última instância, um repertório de binômios instalados culturalmente, dialéticas de dentro-fora associadas ao momento em que o indivíduo é inserido no espaço: interior/exterior – pessoa/paisagem. Como se de um processo de gestação fosse tratado, há, ao mesmo tempo, influência experiencial recíproca entre a sua subjetividade e a localização escolhida, aliás, eu e o lugar “pertencemo-nos”. Esta dita pertença - comum- é o substantivo que permite a incursão artística na forma, adequando-se a ela: facto que poderíamos denominar como “*praxis* do lugar”, entendendo-a na sua dupla condição de *instância* e *circunstância*. Sendo disso exemplo, as fotografias de Mar Suárez, capazes de narrar os processos de percepção da natureza, a construção dessa relação e o caminho de autocompreensão, tema que aqui se investiga.

Surgindo desta forma uma nova arqueologia, em conjunto com a análise e a assimilação corporal feminina, o corpo molda-se aos contornos da natureza. Esta adaptação formal, levanta assim uma interrogação que pretendo ver explorada e que se prende com a possibilidade de uma pré-determinação desses espaços a uma coabitação com o corpo, impondo-se a minha presença no espaço natural, como pertença comum e onde a escultura, no meu entender, pelo seu carácter sensitivo e emocional, se assume como um valor que vai muito para além da sua tridimensionalidade, mas que passa pelo seu envolvimento espacial. As configurações das obras que resultam deste processo são interpretações subjetivas da relação entre experiências reais e corpo-natureza.

## **7.2. *Mujer o árbol.***

2017

Gesso e materiais orgânicos.

Medidas variáveis.

Neste tempo de criação surgiram uma série de esculturas que foram expostas a modo de instalação no espaço expositivo, onde se misturavam as esculturas em gesso com materiais naturais como a terra, folhas, ramos, etc.

O processo técnico foi desenvolvido em três pontos, de igual modo que os conceitos tratados: o estudo do corpo feminino, estudo da natureza e o estudo da mulher em relação com a natureza - a mulher em relação com a envolvente e dentro dele. O desenvolvimento formal começou tirando numerosos moldes a mulheres modelos. Foram colocados formando módulos e concebendo uma composição de ritmos e sinuosidades, brotando o mistério das curvaturas femininas. O espaço natural converte-se em paisagem a partir da reinterpretação da natureza através do corpo, onde o corpo é um continente para a natureza.

A série *Mujer o árbol* tenta criar uma conexão entre o ambiente e a nossa consciência, onde a natureza está diretamente ligada ao corpo feminino, influenciando em grande parte do processo de criação para sair dos nossos padrões internos. Começando com um estudo dual sobre as possibilidades de representação do corpo feminino e as capacidades artísti-

cas da natureza, o que me interessa é o corpo como instrumento de trabalho, como parte da obra, valorizando as formas orgânicas do corpo da mulher sem conteúdo sexual em relação à natureza. A nossa matéria de estudo é mostrada como um método para perceber a relação com o meio e as possibilidades de criação.

### **7.3. *Breves linhas dos dias humanos.***

2018

Ferro pintado.

120x110x120 cm aprox.

A partir dos exercícios que foram feitos no segundo semestre do primeiro ano do mestrado, relativamente à modelação escultórica tridimensional, criamos a obra *Breves linhas dos dias humanos*. No início, decidimos trabalhar a partir da linha imaginária que contorna a forma do corpo humano, condicionada apenas pela posição corporal adoptada. Delineações executadas em arame, numa medida não superior a 30 cm, deram depois lugar a esboços quase dez vezes maiores que a forma inicial, como é o caso desta escultura em ferro, figurando o nosso perfil e a nossa gestualidade e permitindo ver através delas o espaço envolvente.

### **7.4. *I Am Vertical.***

2018

Gesso.

120x50x25 cm aprox.

*I Am Vertical* (28 March 1961), Sylvia Plath:

But I would rather be horizontal.

I am not a tree with my rooth in the soil

Slicking up minerals and motherly love

So that each March I may gleam into leaf,

Nor am I the beauty of a garden bed

Attracting my share of Ahs and spectacularly painted,

Unknowing I must soon unpetal.

Compared with me, a tree is immortal

And a flower-head not tall, but more startling,

And I want the one's longevity and the other's daring.

Tonight, in the infinitesimal light of the stars,

The trees and flowers have been strewing their cool odors.

I walk among them, but none of them are noticing.

Sometimes I think that when I am sleeping

I must most perfectly resemble them-

Thoughts gone dim.

It is more natural to me, lying down.

Then the sky and I are in open conversation,

And I shall be useful when I lie down finally:

Then the trees may touch me for once, and the flower have time for me.

A minha investigação formal e teórica identifica-se com a poesia *I Am Vertical* de Sylvia Plath (1932-1963) numa relação entre mulher-natureza. A poeta americana fala de uma ascendência a algo superior, que não se encontra no horizonte. O seu corpo - a parte mate-



rial - morrerá na terra e unirá-se a ela, mas continuará a ser vertical e a ascender a alguma coisa superior, tornando-se após a morte, horizontal. Esta abordagem, fez-me questionar a minha verticalidade face ao horizonte, ou, em comparação com uma árvore, que mantém a sua perpendicularidade ao chão, mesmo abaixo da terra. Eu, pelo contrário, começo e acabo no chão, do mesmo modo que a fisicalidade das minhas esculturas.

Esta escultura é um molde quase-inteiro do corpo de uma mulher, realizado em gesso e abstraindo as suas formas. Pergunto-me até que ponto chegará a ascensão vertical deste corpo, desta matéria, desta obra, para formar parte de uma coisa ainda maior do que a minha pessoa.

### ***7.5. Mapas que no conducen a ninguna parte.***

2018

Barro.

Medidas variáveis.

Baseado nos mapas de barro sumérios, *Mapas que no conducen a ninguna parte* mostra o registo em barro das minhas próprias mãos, cobertas de linhas e passagens. São linhas de ir e voltar entre tanta paisagem - os meus possíveis caminhos para me achar ou me perder.

### ***7.6. Criar uma própria paisagem.***

2018

Ação.

Instalação (medidas variáveis) e video (10:19).

A ação base deste projeto consiste num percurso de translação efetuado em torno de várias montanhas da cidade de Lisboa e na recolha de pequenas porções de terra para criar uns pequenos montículos no lugar de exposição. Estas ações foram gravadas e montadas num único vídeo, tanto a parte do momento da colecta de terra, como o da criação de pequenas montanhas.

As implicações deste trabalho estão relacionadas com a interrogação sobre a possibilidade de pertença de uma montanha - deste modo já ninguém poderá possuí-las por inteiro. É um ato simbólico que questiona o absurdo sentimento de posse do ser humano para com a natureza, numa analogia simbólica com a mulher, expressando-me assim contra a possessão do corpo.

A implantação e a criação das pequenas montanhas, implicam uma relação corporal e física com a natureza que levam a uma posterior subjetividade criativa, que resulta em novas paisagens condicionadas pelas experiências vividas no meio. São montanhas das lembranças que resultaram da criação de uma própria paisagem. São montanhas que não podem ser escaladas, nem ser possuídas e que estão longe do afã do ser humano, pela pertença. Estas novas montanhas, são agora lugares meta tópicos - lugares que vão mais além de um lugar comum - criadas a partir de uma paisagem pessoal questionando o lugar do ser humano na natureza.

### ***7.7. Conquistar montanhas.***

2018

Ação.

Série de fotografias digitais em alumínio impressas em papel Fine Art de algodão.

30 x 40 cm

Vídeo (3:09).

Nos primeiros anos 2000, Horacio Gómez, ex-presidente do Real Club Celta de Vigo, empresário no sector vinícola e da distribuição de bebidas, adquire centenas de hectares em diferentes regiões galegas que utiliza para desenvolver a matéria prima do seu próprio negócio. Concretamente, na localidade de Tomiño (Pontevedra, ES), é proprietário do território que corresponde a uma montanha. A partir do fato de que um só indivíduo consiga ter em posse uma montanha completa e explorar economicamente esse espaço, apresenta-se a questão em torno da posse da paisagem e do espaço natural. Evidenciando o carácter, tristemente ridículo, que implica a posse de um lugar como este. *Conquistar montanhas*, propõe assim, uma reflexão crítica sobre este absurdo.

O propósito do projeto consiste em “conquistar” montanhas artificiais, criadas pelo ser humano em espaço rural ou urbano. São montanhas falsas que desaparecem, que são portáteis, que metamorfoseiam e que são recolhidas e deslocadas para outro lugar. Aporando-nos de um lugar sem impor qualquer tipo de força e sem esforço – posse momentânea que desaparecerá provando o seu carácter efémero e intangível – levantando a dúvida sobre os limites da existência de um território. Como identificamos a dita pertença? Em que medida somos “donos” desse sítio? Desta acção resulta o registo fotográfico e videográfico, intenção que se contrapõe à brevidade do momento de conquista. A solene posição corporal visível nas fotografias ajuda a cumprir os propósitos da ideia de conquista da montanha, conferindo-lhe veracidade e acrescentando-lhe o carácter de testemunho e legalidade, aludindo à posição dos estatutários e dos conquistadores que se colocam no centro das praças, para a comemoração de acontecimentos marcantes. Estas esculturas - histórias acentuam uma grande inversão económica face ao lugar onde estão, assim como evidenciam o trabalho dos artistas/artesões que as realizaram, contrastando com o carácter da obra: Ações efémeras cuja realização apenas perdura através da sua documentação.

## 8. Conclusão.

Finda a reflexão argumentativa apresentada ao longo desta dissertação em Estudos em Escultura, começaremos por apontar o seu contributo para novas possibilidades de investigação formal e teórica, sobre os temas analisados.

Ao início, se relacionaram os trabalhos do Hans Arp e da Barbara Hepworth, pelo aprofundamento destes temas e pela associação que ambos fazem do corpo como matéria e forma implicada na criação artística, destacando-se o trabalho de Barbara Hepworth, pela pioneira introdução de orifícios nas suas obras. Este feito visual, abriu caminho anos depois, aos artistas da Land Art estudados posteriormente. Uma destas artistas é a Ana Mendieta, que veio a ter um grande impacto artístico, pelas suas controversas obras nas quais o corpo da mulher se transformou num meio de investigação dessexualizado, afastando-o da coisificação imperante sobre as formas femininas.

Tal como os tripulantes do Apolo 11, que chegaram à lua em 1969 e nela deixaram as suas pegadas impondo a presença humana, Ana Mendieta deixava a marca do seu corpo (por adição ou subtração), permitindo que a natureza continuasse a exercer a sua acção sobre ela, numa relação de respeito mútuo. Considero importante falar da chegada à lua da nave Apolo 11, porque foi também nesta época que os artistas da Land Art realizaram as suas obras. É um facto que me parece realçar, pelo constante imperativo humano de domínio e possessão. Para Robert Smithson, artista para o qual as suas obras não existiam sem o espaço onde eram colocadas ou criadas, este factor foi desmoralizador pela percepção de que terra era finita, de que os materiais impunham limitações assim como as acções que podemos desenvolver na Terra. Podemos ainda falar do trabalho *There exist in the universe more than one billion galaxies*, onde Walter de Maria expõe a nossa pequenez face ao universo. Para este artista, era fundamental que o espectador experienciasse o espaço onde se desenvolve a obra, mas sempre tendo em conta o entendimento do espaço como algo subjetivo e reflexo de uma análise topológica pessoal. Nesse sentido, podemos também apreciar a poética de cada ato, nos trabalhos de Francis Alÿs ou Fina Miralles, os quais nos permitem olhar de diferente maneira para o mapa espacial que habitamos e para a forma como nos relacionamos como ele.

Reflexo da investigação que foi desenvolvida nos Objetivos desta dissertação podemos apreciar a análise crítica e subjetiva do espaço em que vivemos. Por um lado, este estudo aborda a forma como o corpo é tratado pela sociedade e como se transformou em lugar de luta política e de conflitos presentes na sociedade contemporânea, por outro, a interrogação sobre a relação entre, mulher-natureza, tentando ambas, sair do domínio patriarcal atual e procurando a sua identidade, impondo-se com urgência, a necessidade de se repensar a forma como socializamos e nos relacionamos com a natureza. Na procura de uma aplicação direta destes novos valores, tanto à escultura como ao indivíduo, estas formas transformam-se na chave do diálogo entre o espaço e as acções que nele se desenvolvem, devendo nós portanto, ultrapassar a “partição do sensível”, onde tratamos o mundo e as matérias que nele se encontram, como materiais passivos e nos vemos como seres activos.

Refletindo sobre o espaço habitar, como lugar político, social e cultural, se conclui que apenas a partir das experiências apreendidas subjetivamente, poderá surgir a paisagem como elemento de partilha e crescimento.

Desta forma, a minha dissertação baseia-se no saber artístico como uma *praxis* do lugar. O desdobramento do espaço consiste em entender o espaço, experienciá-lo e estudar a tridimensionalidade, nele e a partir dele, assim como os acontecimentos políticos e sociais que possa albergar.

Após estes dois últimos anos em que decorreu o Mestrado, posso considerar que adquiri novas bases e que ficou traçado um caminho de investigação que me interessa desenvolver no âmbito da minha prática artística futura, bem como, ficaram em aberto projetos a ser cumpridos, reflexo da descoberta de novos autores e artistas que surgiram a partir das referências bibliográficas que foram chegando e compreendidas ao longo do estudo de *Entendimento de uma própria paisagem. Processos de conhecimento entre a relação da escultura, do corpo feminino e a natureza*.

## 9. Referências bibliográficas.

- AMORÓS, Celia – **Feminismo y Filosofía**. Madrid: Editorial Síntesis, S.A., 2014 ISBN 84-7738-728 4
- AUGÉ, Marc – **Não-Lugares**. 2ª ed. Lisboa: Letra Livre, 2016. ISBN 978-989- 8268-14-3
- AVANCINI, José Augusto, GODOY, Vinícius Oliveira e KERN, Daniela - **Paisagem em Questão. Artes Visuais e a Expansão da Paisagem**. Porto Alegre: UFRGS Evangraf, 2012. ISBN 978-85-7727-434-5
- ACCIAIUOLI, Margarida e BABO, Maria Augusta - **Arte e Melancolia**. Lisboa: Instituto de História da arte/Estudos de Arte Contemporânea, 2011. ISBN 978-989-95291-4-4
- BACHELARD, Gaston – **Psicología del Fuego**. 1ª ed. Madrid: Alianza Editorial, S. A., 1966, actual, 28 Jul. 2009. [Consult. 10 Out. 2016]. Disponível em WWW:<URL:https://docs.google.com/file/d/0B\_icFRPFaZY2WHFsTjdBUlhKT2s/preview>. ISBN 12.624-1966
- BACHELARD, Gaston – **La poética del espacio**. 2ª ed. en español. - México: Fondo de Cultura Económica, 1975
- BATAILLE, George – **O Nascimento da Arte**. 1ª ed. Lisboa: Sistema Solar, 2015. ISBN 978-989-99307-3-5
- BLOCKER, Jane – **Where is Ana Mendieta? Identity, Performativity, and Exile**. Durham and London: Duke University Press, 1999. ISBN 0-8223-2324-9
- BULHÕES, Maria Amélia e BASTOS Kern, Maria Lúcia – **Paisagem : desdobramentos e perspectivas contemporânea**. Porto Alegre: UFRGS, 2010. ISBN 978-85-386-0100-5
- BOWNESS, Sophie – **Barbara Hepworth. The Plasters**. The gift to Wakefield, Wey Court East: Lund Humphries, 2011. ISBN 978-1-84822-066-9
- CARDOSO, Nelson Manuel Ferreira – **Corpo: Este é o meu céu**. Lisboa: Faculdade de Belas Artes. 2013. Dissertação de Mestrado em Pintura.
- CARERI, Francesco - **Walkscapes. El andar como práctica estética**. Barcelona: Gustavo Gili, SL, 2013. ISBN 978-84-252-2598-7
- CHAFES, Rui – **Fragmentos de Novalis**. 2ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000. ISBN 972-37-0303-3
- DEMOS, T. J. – **Against the Anthropocene. Visual Culture and Environment Today**. Berlim: Sternberg Press, 2012. ISBN 978-3-95679-210-6
- DEMOS, T. J. – **Decolonizing Nature. Contemporary Art and the Politics of Ecology**. Berlim: Sternberg Press, 2016. ISBN 978-3-95679-094-2
- DESPENTES, Virginie – **Teoría King Kong**. Barcelona: Melusina, 2009. ISBN 9788496614765
- ELIADE, Mircea – **Ferreiros e Alquimistas**. Lisboa: Relógio d'água, 2012. ISBN 9789727084630
- ELIADE, Mircea – **O sagrado e o profano**. Lisboa: Relógio d'água, 2016. ISBN 9789896416621
- ESCOBAR, Arturo – **El lugar de la naturaleza y la naturaleza del lugar: ¿globalización o postdesarrollo?** Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2000 [Consult. 16/03/2018]. Disponível em WWW:<http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100708045100/7\_escobar.pdf>
- FLAM, Jack - **Robert Smithson: The collected Writings**. Londres: University of Cali-

fornia Press, Ltd, 1996. ISBN 978-0-520-20385-3

FERGUSON, Russell – **Francis Alÿs**. Nova Iorque: Phaidon Press Inc, 2007. ISBN 9780714843216

FERNÁNDEZ GUERRERO, Olaya – **Cuerpo, espacio y libertad en el Ecofeminismo**. *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas* | 27 (2010.3) [Consult. 16/03/2018]. Disponível em WWW:<<https://webs.ucm.es/info/nomadas/27/olayafguerrero.pdf>>

GARRAUD, Colette – **L'idée de nature dans l'art contemporain**. Paris: Flammarion, 1993. ISBN 2-08-011002-0

HAMMACHER, A. M. – **Barbara Hepworth**. Londres: Thames and Hudson Ltd, Revised edition 1987. ISBN 0-500-20218-4

HARAWAY, Donna – **Ecce Homo, Ain't (Ar'n't) I a Woman, and Inappropriate/d Others: The Human in a Post-Humanist Landscape**. [Consult. 9/04/2018]. Disponível em WWW:<<http://knowledgepublic.pbworks.com/f/Donna%20Haraway%20-%20Ecco%20Homo.pdf>>

HOLLAND-CUNZ, Barbara – **Ecofeminismos**. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A., 1996. ISBN 84-376-1432-5

IRIGARAY, Luce – **Ser dos**. Buenos Aires: Editorial Paidós SAICF, 1998. ISBN 950-12-3802-4

JIMENEZ GARCES, Claudia Mercedes – **¿Es el cuerpo, lugar de lo político? Reflexiones sobre el movimiento social de piernas cruzadas**. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*. Nº18. Año 7. Agosto-Noviembre 2015. Argentina. ISSN: 1852-8759. pp. 56-65.

KASTNER, Jeffrey – **NATURE**. Documents of Contemporary Art, Londres: Whitechapel Gallery, 2012. ISBN 978-0-85488-196-3

MADERUELO, Javier – **Arte Público**. Huesca: Arte y Naturaleza, Huesca: Diputación de Huesca, 2000. ISBN 84-95005-12-3

MADERUELO, Javier – **El Paisaje. Génesis de un concepto**. Madrid: Abada Editores, 2005. ISBN 84-96258-56-4

MADERUELO, Javier – **El paisaje**. Huesca: Arte y Naturaleza, Huesca: Diputación de Huesca, 2000. ISBN 84-86978-24-6

MARTÍNEZ BARREIRO, Ana – **La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas**. *Papers* 73, p-127-152, 2004 [Consult. 15/03/2018]. Disponível em WWW:<<http://papers.uab.cat/article/view/v73-martinez>>

MERCHANT, Carolyn – **The Death of Nature: Women, Ecology and the Nature: Women, Ecology and the Scientific Revolution**. San Francisco: Harper & Row, 1980. Print 1-6, 192-193. [Consult. 16/03/2018]. Disponível em WWW:<<https://www.iusb.edu/csfuture/docs/intro-readings/DeathofNature%201-5,%20192-193.pdf>>

NITTVE, Lars – **Two very large presentations by Walter de Maria**. Stockholm: Moderna Museet, 1989. ISBN - 91-7100-362-2

PABÓN, Consuelo – **Construcciones de cuerpos**, 2002. [Consult. 07/04/2018]. Disponível em WWW:<<https://es.scribd.com/doc/45332816/Pabon-Consuelo-Construcciones-de-Cuerpos>>

PAIS, Ana – **Performance na Esfera Pública**. Lisboa: Orfeu Negro, 2017. ISBN 978-989-8327-96-3

PERRYMAN, Jane – **Smoke Fired Pottery**. Londres: A & C Black (Publisher) Limited, 1995. ISBN 0-7136-3882-6



REY, Sandra – **Fazer e Desfazer a Paisagem**. Porto Alegre: RS: UFRGS Instituto de Artes PPGAV, 2012. ISBN 978-85-914129-0-7

RILKE, Rainer Maria – **Viagem Singular a Worpswede**. Sintra: Feitoria dos Livros, 2016. ISBN 978-989-8307-52-1

ROBINSON, JIM – **Large Scale Ceramics**. Londres: A & C Black (Publisher) Limited, 1997. ISBN 0-7136-4168-1

RONNBERG, Ami – **O Livro dos Símbolos**. 1ª ed. Colônia, 2012. ISBN 978-3-8365-3309-6

RUIDO, Maria – **Ana Mendieta**. Hondarribia : Editorial Nerea, 2002. ISBN 84-89569-71-1

RUIZ, José Maria – **Hans Arp: 1886-1966**. Madrid: Globus, 1996. ISBN 84-8223-005-0

SALLEH, Ariel – **Naturaleza, mujer, trabajo, capital: la más profunda contradicción**. Ecología Política nº7, Cuadernos de Debate Internacional. Icaria, Barcelona, 1994. [Consult. 07/04/2018]. Disponível em WWW:<<https://issuu.com/entmediambient/docs/7>>

SARAMAGO, José – **Levantado do Chão**. Alfragide: Editorial Caminho SA, 1980. ISBN 9789722122368

SCRIBANO, Adrián – **Mapeando interiores. Cuerpo, conflicto y sensaciones**. 2013. [Consult. 07/04/2018]. Disponível em WWW:<<http://www.accioncolectiva.com.ar/sitio/libros/mapeando.pdf>>

VENANCIO FILHO, Paulo – **Possibilities of the Object. Experiments in Modern and Contemporary Brazilian Art**. Edinburgo: The Fruitmarket Gallery, 2016. ISBN 978-1-908612-32-8

VILLALBA AUGUSTO, Cristina e ÁLVAREZ LUCENA, Nacho – **Cuerpos políticos y agencia. Reflexiones feministas sobre cuerpo, trabajo y colonialidad**. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2011. ISBN 978-84-338-5192-5

WARREN, KAREN J. – **El Ecofeminismo. Exponentes y posturas críticas**. [Consult. 07/04/2018]. Disponível em WWW:<<http://www.flacsoandes.edu.ec/biblio/catalog/res-Get.php?resId=7495>>

### **Créditos das imagens.**

Imagem 1: [Consult. 20/09/218]. Disponível em WWW <<http://www.gurumalagente.blogspot.com/2009/08/concrecion-humana-ii-hans-arp.html>>

Imagem 2: [Consult. 20/09/218]. Disponível em WWW <<https://www.pinterest.pt/pin/545146729886218916/>>

Imagem 3: [Consult. 20/09/218]. Disponível em WWW <<https://www.pinterest.pt/pin/390828073890611359/?lp=true>>

Imagem 4: [Consult. 20/09/218]. Disponível em WWW <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/hepworth-mother-and-child-t06676>>

Imagem 5: [Consult. 20/09/218]. Disponível em WWW <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/hepworth-pelagos-t00699>>

Imagem 6: [Consult. 20/09/218]. Disponível em WWW <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/hepworth-pierced-form-t00704>>

Imagem 7: [Consult. 20/09/218]. Disponível em WWW <<https://www.pinterest.es/pin/223491200229080028/?lp=true>>

Imagem 8: [Consult. 20/09/218]. Disponível em WWW < <https://www.flickr.com/photos/92912701@N07/8486718845/>>

Imagem 9: [Consult. 20/09/218]. Disponível em WWW < <https://www.pinterest.es/pin/285134220133484660/?lp=true>>

Imagem 10: [Consult. 20/09/218]. Disponível em WWW < <https://www.guggenheim.org/artwork/5322>>

Imagem 11: [Consult. 20/09/218]. Disponível em WWW < <http://cityinenvironment.blogspot.com/2013/03/r-smithson-tour-of-monuments-of-passaic.html>>

Imagem 12: [Consult. 20/09/218]. Disponível em WWW < <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/francis-als/francis-als-story-deception-room-guide/francis-als-3>>

Imagem 13: [Consult. 20/09/218]. Disponível em WWW < <https://comunadeicaria.blogspot.com/2014/08/fina-miralles-artista-de-la-naturaleza.html>>

Imagem 14-17: Mar Suárez

Imagem 18: Carla Souto

Imagem 19: Mar Suárez

Imagem 20: Carla Souto

Imagem 21: Mar Suárez

Imagem 22-24: Carla Souto

Imagem 25: Mar Suárez

Imagem 26-33: Carla Souto

